DEPECHE MODE
СТИВ МАЛИНС
MUSIC LEGENDS&IDOLS
ROCK FM 95.2

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Написанная в сотрудничестве с музыкантами, эта биография рассказывает подлинную историю группы – причудливую, веселую, экстремальную и порой разрушительную. Она повествует о безрассудном и ярком Дэйве Гаане, скромном и искусном Мартине Горе, прагматичном и бескомпромиссном Энди Флетчере. С 1980-х годов знаменитое трио пережило немало трудностей на своем пути: личные проблемы, конфликты, уход Винса Кларка и Алана Уайлдера, и другие превратности мировой славы. Depeche Mode сумели изменить этот мир и стать самой популярной группой электронной музыки, которую он только знал. И это их история. «Скрупулезно исследованная история необычной группы… действительно увлекательная вещь». Uncut.

- Стив Малинс
  - ○
  - ○
  - ○ Об авторе
  - ○ Благодарности
  - ○ Введение
  - ○ Глава 1
  - ○ Глава 2
  - ○ Глава 3
  - ○ Глава 4
  - ○ Глава 5
  - ○ Глава 6
  - ○ Глава 7
  - ○ Глава 8
  - ○ Глава 9
  - ○ Глава 10
  - ○ Глава 11
  - ○ Глава 12
  - ○ Глава 13
  - ○ Глава 14
  - ○ Глава 15
  - ○ Дискография
  - ○ Библиография
  - ○ Фотографии
- notes
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3

Стив Малинс
Depeche Mode

Steve Malins
DEPECHE MODE
The Biography

First published in Great Britain in 1999, updated 2001, updated 2006
This fourth edition published in 2013 by Andre Deutsch an imprint of the Carlton Publishing Group

Печатается с разрешения издательства Carlton Books Limited

Серия MUSIC LEGENDS & IDOLS

Copyright © Steve Malins 1999, 2001, 2006, 2013
© ООО Издательство АСТ, 2018

* * *

«Великолепная история, полная интриг и крайностей».

New Musical Express

Посвящается Заку

Об авторе

Стив Малинз работал внештатным журналистом для изданий Q, Time Out и The Sunday Times. Среди его предыдущих публикаций – официальная биография Гэри Ньюмана (издательство André Deutsch, 1997), книги о Поле Уэллере (Virgin, 1997), Radiohead (Virgin, 1997) и Duran Duran (André Deutsch, 2005). Он был редактором специального выпуска в Q – «Depeche Mode и История электро-попа». Также работал руководителем ряда проектов, специалистом по связям с общественностью и поиску перспективных музыкантов.

Благодарности

Большинство материалов для этой книги взято из интервью с участниками описываемых событий. Это Дэниел Миллер, Алан Уайлдер, Марк «Флад» Эллис, Крис Карр, Стив Лайон, Антон Корбейн, Дэрил Бамонт, Перри Бамонт, Джон Фокс, Уэйн Хасси, Хуан Аткинс, Брайан Гриффин, Тим Сименон, Гарет Джонс, Дэйв Баскомб, Гэри Ньюман, Энн Бернинг, Рассел и Рон Мэйл (Sparks), Энди МакКласки (OMD), Стево, Бен Хилльер, Кен Томас, Дэйв МакКрэкен и Нокс Чандлер.

Также большую помощь личными встречами, обедами, вином, факсами и прочими важными вещами мне оказали Эндрю Флетчер, Мартин Гор, Дэйв Гаан, Джей Ди Фэнгер, Джонатан Кесслер, Алан и Хеп, Дуглас МакКарти, Сара Лоу, Джеральдина Оукли, Пандора Пауэлл, Карен Стрингер и Бонг.

Особой благодарности заслуживают Изобель, Лил, Зак, мама и Алан, Сэл и Эл, Элис, Эмили, Алан, Джейн и Мэтт, Гэри, Джемма и вся шайка, Дэнни, Джон, Сав, Пол, Иэн Абрахам, Фиона, Ричард и Тина, Иэн и Вирджиния, Джон Айзлвуд, Стив Хилльер, Ли, Стив Уэббон, Джимбо, Мэл и Ханна, Миранда, Кевин и Марк Блейк.

Введение

«Мы вкрадчиво развратили мир», пошутил автор песен Depeche Mode Мартин Гор после выпуска их сингла «Stripped» в 1986 году. И добавил с ухмылкой: «Если вы называетесь поп-группой, вам сойдут с рук и куда более тяжкие проступки».

Depeche Mode действительно начинали свой путь как поп-группа. Когда основатель Mute Records Дэниел Миллер впервые увидел их в 1980-м, он был поражен тем фактом, что «они были еще детьми, а дети в то время не играли электронную музыку. В основном ее играла публика из школ искусств, но Depeche формировались совсем в другой эстетике. Они играли поп-музыку на синтезаторах. И это было неслыханно круто».

Для главного сочинителя песен группы Винса Кларка (настоящее имя Винс Мартин) это стало шансом ухватиться за мечту после ряда бесперспективных профессий, включая «шесть месяцев фасовки по полкам в Sainsbury's и работу на йогуртовой фабрике». Любитель глэм-рока Мартин Гор и его приятель Энди Флетчер в тот период не столь напрягались и работали в банковской сфере и страховании. Это трио из Базилдона состояло из тихих и замкнутых юношей с такими же друзьями. Что характерно, по признанию Гора, подружка Энн звала его извращенцем, даже если он бросал взгляд на обнаженную девушку в телевизоре. У Кларка и Флетчера было общее прошлое – в возрасте с 11 по 18 лет они состояли в евангелистском движении «духовно перерожденных христиан» и проповедовали в различных кафе. Четвертый участник Depeche Mode сильно контрастировал с ними – Дэйв Гаан был куда более нервным и асоциальным персонажем, которого уже таскали в суд по делам несовершеннолетних за вандализм и угон машин. У него был переменчивый характер и сложный опыт общения с девушками. Как-то Гаан рассказал журналу Q такую историю: «Одна из девушек, на которую я сильно запал в подростковом возрасте, устроила перепих с моим лучшим другом Марком. Мы были на одной вечеринке, и я никак не мог ее найти. Все глазели на меня. Они всё знали. Я толкнул дверь в спальню и увидел бледную задницу Марка, скачущую вверх и вниз. Это было мое первое испытание реальностью. Оно натолкнуло меня на идею, что я недостаточно хорош. И с тех пор я оспариваю эту идею». Однако к концу 1979-го он уже обручился со своей подругой Джо и клялся себе, что жизнь плохого парня завершена навечно. По крайней мере, так это и было вплоть до 1981 года; до этого момента Depeche Mode казались настолько далеки от рок-н-ролла,

насколько это возможно – они играли на синтезаторах, все еще выглядели «детьми», и находились в сотнях световых лет от искушенных, лимузиново-гламурных и надутых Duran Duran. Фактически Depeche Mode, нагруженные своими синтезаторами, только садились на поезд, который привез их на первое выступление в программе Tops Of The Pops. И когда Энди Флетчер пришел на следующий день на работу, сослуживцы аплодировали ему стоя.

Семь лет прошли, как на быстрой перемотке, но жизнь шла по накатанной: Винс Кларк давно ушел из группы, и его заменил Алан Уайлдер, который стал играть важную роль в отводе группы все дальше и дальше от их херувимского электро-диско. К 1988 году они стали культурным тараном, врубившимся в толпу из 70 тысяч фанатов на стадионе Rose Bowl в Пасадене. Этот концерт снял легендарный Д. А. Пеннебейкер, который сначала счел их похожими на печатный станок: «Они ничего не смыслили в мире вокруг себя, но знали, как сделать кучу денег с помощью магнитофона». В тот момент Depeche Mode крутились ровно посередине между роком и электроникой, затягивая публику своими атмосферными гимнами о чувстве вины, грехах, искуплении и темной стороне отношений. Однако группа испытала кое-что похуже после продажи семи миллионов копий альбома *Violator* в 1990 году. Тогда они по полной познали ужас саморазрушения от славы и рок-н-ролла. Было трудно поверить, что когда-то они были простыми мальчиками из Базилдона. Энди Флетчер пережил нервный срыв, Гор страдал от припадков на почве алкоголизма, а Гаан стал пародией на ширяющуюся рок-звезду, явно желая нанести себе наибольший вред. Он жил в Лос-Анджелесе, в своей квартире с затемненными окнами, которую он называл «пурпурным дворцом», потому что куча народу чуть не умерла там от передоза: «После землетрясения дождь лил во все дыры, и везде стояли большие переполненные баки, в которые капала вода. Все были так упороты, что никому не было до этого дела. Это было отвратительно… В те годы я причинил себе много боли и страданий. У меня был пирсинг, который называют «гуч». Его делают между анусом и мошонкой. Я сидел вверх ногами в медицинском кресле, с причиндалами напоказ, выбросив на помойку чувство собственного достоинства, а девушка с татуировкой на все лицо прокалывала мне промежность. Я тогда едва не отрубился от боли».

Однако такой опыт отражался и на музыке, вскрывая в ней темную сердцевину, которая апеллировала к провинциальным отбросам по всему миру. И перерождение Гаана из состояния наркотического изнурения и пустой оболочки в того человека,

которым он является сейчас, также стало новым источником вдохновения для всех переживающих за группу поклонников. Дэйв благодарит за это свою жену – актрису и сценариста Дженнифер, которая приняла серьезное участие в поддержке его девятилетней трезвости – «в Дженнифер было что-то, что снова разожгло мой огонь». Но он и сам показал невероятную силу и решимость избавиться от крайне мучительного прошлого.

Поездка Гаана через Ад-на-земле в страну искупления открыло то чувство оптимизма, которое всегда было малозаметной частью музыки Depeche Mode. В ней есть определенный посыл фанатам – эти песни обладают проникновенной эмоциональной силой, предлагающей приют и спасение не только от трагических ситуаций, но и от серости повседневной жизни. Мартин Гор может быть и достаточно сдержан в жизни, но он вкладывает все свои чувства в музыку, преображаясь в одного из самых великих авторов-песенников. От *Black Celebration* в 1986 году до альбома *Playing The Angel,* на момент написания этой книги, он сплетал бесконечный узор из песен, непревзойденных по красоте и качеству для любых звезд мирового уровня, в списке которых светила класса R.E.M и U2. Относительно тихие триумфы таких композиций, как «The Things You Said» *Music For The Masses*, «Clean» *Violator*, «Goodnight Lovers» *Exciter* или прекрасной мелодии в «Here Is The House» *Black Celebration* расцвечивают эти альбомы подобно конфетти. Еще стоит упомянуть ранние, подозрительно попсовые темы Винса Кларка «Just Can't Get Enough» и «Any Second Now», а также новоиспеченные и дающие надежду композиции Дэйва Гаана «Suffer Well и Nothing's Impossible» из альбома *Playing The Angel*.

Но страсть фанатов к их музыке распаляют не только песни, она также подпитывается благодаря постоянному использованию группой электроники, и все время на уровне самых современных трендов. Сработанные вручную такими мастерами как Дэниел Миллер и Алан Уайлдер, Depeche Mode использовали революционные подходы к аналоговой электронике, которые в 80-е годы эволюционировали в передовую технологию семплирования. К этому музыкантов подтолкнуло их правило: «Ни один шум не должен прозвучать дважды». В результате на их записях существует масса странных моментов, например, сильно искаженный звук смеха, записанный в самолете в «People Are People», или закольцованные выкрики Дэниела Миллера в «Fly On The Windscreen». С помощью своих синтезаторов они с конца 80-х смешивали воедино блюз, глэм, кантри, готику, госпел и за 25 лет своей карьеры продолжают оставаться авторами таких инноваций, на которые не покушался никто другой. Кстати, если

абстрагироваться от песен и сконцентрироваться на звуке при прослушивании сборника инструментальных бисайдов типа «Oberkorn (It's A Small Town)» и «Agent Orange», все кажется еще более удивительным – такие компиляции открывают слушателю разумный подход группы к технологиям: прогрессивный, но не футуристический.

Это заняло немало времени, но постепенно, с конца 80-х до наших дней, Depeche Mode стали оказывать значительное влияние на других музыкантов. Среди их последователей – Smashing Pumpkins, Nine Inch Nails и Deftones из 90-х и более поздние авторы The Faint, Interpol, The Killers, White Rose Movement (которые включили в свои диджейские сеты темы «Photographic» и «Any Second Now»), Ladytron – и все воздавали им заслуженную хвалу. Дэниел Хант из последней названной группы как-то заявил на страницах журнала Q: «Depeche Mode не просто моя любимая группа, они показали мне совершенно иной подход к созданию альтернативной музыки». В 21-м веке песни Depeche Mode перепевали Тори Амос «Enjoy The Silence», Placebo «I Feel You», а Мэрилин Мэнсон и Джонни Кэш записали свои версии «Personal Jesus».

Многолетнее сотрудничество Depeche Mode с Антоном Корбейном также стало решающим фактором их долгожительства. Корбейн трансформировал их, неловких врагов презренного металла, в загадочные фигуры в черных одеждах, появляющиеся в абсурдных, атмосферных и подчас очень смешных промо-клипах с кучей автомобилей (включая Дэйва, сидящего с каменным лицом в машине с прозрачной крышей), красотками, странными птицеподобными существами, карликами и лошадью-качалкой, оседланной Эндрю Флетчером в ковбойском костюме. Самым крутым из всех вышел образ одинокого короля (которого играл фронтмен), бредущего по долгим безлюдным пейзажам с шезлонгом в «Enjoy The Silence». Корбейн также продумал большинство их сценических образов и обложек альбомов, хотя, пожалуй, наиболее эффективной их графической идеей все-таки является мегафонно-полевая тема Мартина Аткинса для *Music For The Masses*.

В конце концов, самая поразительная вещь для любой успешной группы – это взаимоотношения разных ее участников. В случае с Depeche Mode они взаимодействуют уникальным образом, причем один из участников – Эндрю Флетчер – в течение многих лет участвовал в музыке группы лишь номинально. Сейчас они даже не живут в одном месте: Флетч – в Лондоне, Гор – в Санта-Барбаре (он переехал туда после того, как вломились в их дом в Харпендене; это была очень жуткая история, которую

пришлось пережить ему и его семье), а Гаан переехал из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк. Это также стало одним из основных посылов в данной книге, так как я попытался раскрыть в ней личные и музыкальные взаимоотношения между Мартином Гором, Дэйвом Гааном, Эндрю Флетчером, Аланом Уайлдером, Винсом Кларком и их «наставником» Дэниелом Миллером, который сделал огромный вклад в развитие группы за все эти годы. Конечно, деликатная, негласная связь между главным автором песен Гором и певцом Дэйвом Гааном лежит в основе их самых лучших творений. Тем не менее, немузыкальная роль Флетчера также очень важна – он был своего рода проводником для бесконфликтного Гора, который не был способен однозначно творчески взаимодействовать с Гааном или уж точно с Аланом Уайлдером во время его тринадцатилетнего пребывания в коллективе.

Алан и Дэниел Миллер дали мне исключительно важную информацию для анализа внутренних взаимоотношений Depeche Mode, но я также хочу поблагодарить Флетча за пару вечеров, когда он заполнил пробелы в моих знаниях, и Мартина за ответы на кучу вопросов по факсу. Оба очень помогли своей сверкой фактов и случайными кулуарными откровениями. Я также хотел бы поблагодарить Бена Хилльера, Нокса Чандлера, Дэйва Мак-Кракена и Кена Томаса, которые помогли мне с последними обновлениями, осветив некоторые недавние события в группе, участие Бена в качестве продюсера *Playing The Angel*. Также мне помогло общение с The Killers, Ladytron, The Faint, The Bravery и с фанатами Depeche Mode, когда я писал эксклюзивный выпуск журнала Q «Depeche Mode и история электро-попа», которая вышла в январе 2005 года.

Меня все еще поражает тот факт, что они ни разу не брались за написание своей биографии к тому моменту, когда в конце 90-х я стал работать над этой книгой. Тогда Depeche Mode оставались культурным «белым пятном» для многих людей, особенно в Британии.

Не все, с кем я общался, когда писал книгу, дали согласие на упоминание своих имен, но я попытался воспроизвести как можно больше эксклюзивных фактов. И все равно, я должен поблагодарить всех писателей и журналистов, которые интервьюировали группу до меня, а также авторов различных книг и статей на соответствующие темы.

Больше всего я благодарен самим Depeche Mode, чья музыка служила мне постоянным источником вдохновения целую четверть века. Они обладают редкой способностью задевать за живое всех, кто находит свои недостатки в недостатках самих

музыкантов, и в то же время оставаться энергичной стадионной группой, вызывающей массовый транс у семидесятитысячных аудиторий.

Стив Малинс, Лондон, ноябрь 2005 года

Глава 1
Все люди – люди, 1961–1980

Мартин Гор был послушным, рассудительным и счастливым от рождения ребенком, рожденным в семье рабочего в Дагенеме, Эссекс, 23 июля 1961 года. В то время его дед и отчим работали на заводе Форда, но отчим ушел оттуда, чтобы стать водителем, и перевез «послушного и безобидного карапуза» (как назвал себя Гор) и его двух сестер, Карин и Жаклин, в Базилдон. Их мать, Памела, нашла там работу в доме престарелых.

«Я был застенчивым ребенком», говорит наш мечтательный и кроткий композитор. «У меня было мало друзей, или вообще их не было, и я проводил много времени в одиночестве, читая сказки в своей комнате. Я блуждал в сказках и жил в других мирах. В школе я ощущал острую нехватку самоуверенности. Учителя слышали мой голос лишь изредка».

Главным интересом этого сдержанного и замкнутого ребенка стали языки, к которым у него были природные способности, и музыка: «Когда мне было десять или что-то около того, я нашел в шкафу мамину коллекцию рок-н-ролльных синглов, состоящую из песен Элвиса, Чака Берри и Дела Шеннона. Я включал эти записи снова и снова, и неожиданно понял, что это единственная вещь, которая мне действительно интересна. С этого все и началось».

В 13 лет новообращенному фанату глэм-рока (с особенным увлечением музыкой Гэри Глиттера и эксцентричного американского дуэта Sparks) подарили акустическую гитару, и он доказал способность схватывать все на лету, проводя большинство вечеров за разучиванием аккордов. Он еще учился в школе, когда написал «See You» и «A Photograph Of You», впоследствии записанные Depeche Mode. Перри Бамонт, который годы спустя стал музыкантом и участником The Cure, учился вместе с Гором в базилдонской общеобразовательной школе им. Св. Николая. «Он был очень замкнутым», говорит Бамонт, «очень тихим и способным учеником».

Гор утверждает, что он не выбирался в люди и не пил до восемнадцати лет. Это был социальный пустырь, который ему предстояло облагородить в дальнейшем. В школе у него появилась подруга, у которой уже был опыт участия в тусовках, потому что до этого она встречалась с другим его однокашником – тощим рыжеволосым пареньком Энди Флетчером.

Гор признает: «Возможно, я был странным ребенком. Потому что мне вполне нравилась учеба и школьные дела. В школе я

чувствовал себя в безопасности и не хотел из нее уходить. Я был участником школьной команды по крикету и получил высшие баллы при сдаче немецкого и французского языков. Хотя и провалил математику».

После выпуска из школы Св. Николая в 1979 году Гор устроился на работу в клиринговый банк NatWest на Фенчерч-стрит, Лондон, в двух шагах от того места, где бывший парень его девушки, Флетч, работал в страховой компании Sun Life. Мартин утверждает, что его коллеги относились к нему, как злая мачеха, потому что он был юн и застенчив. В то время он играл в акустическом дуэте Norman and The Worms со своим школьным другом Филом Бердеттом, впоследствии ставшим известным певцом-бардом в лондонской тусовке. По сообщению очевидцев, два старых одноклассника включили в свою программу фолк-версию темы из сериала 60-х годов «Скиппи».

Но их музыкальный стиль кардинально изменился, когда Гор принес на одно из выступлений синтезатор Moog Prodigy. За выступлением с интересом наблюдал другой местный музыкант, Винс Кларк: «Мартин пришел с синтом, и я подумал, что это великолепная находка. Это был инструмент, к которому не нужен комбик, просто включаешь в усилитель и все».

Кларк (родился в Вудфорде в 1960 году) пел в то время в церковном хоре и в местном отделении церковной детской организации Boys Brigade он познакомился с другим учеником школы Св. Николая – уже упомянутым здесь ранее Эндрю «Флетчем» Флетчером. Флетч (родился 8 июля 1961 года) был еще ребенком, когда его отец-инженер и мать-домохозяйка, а также его брат и две сестры переехали в Базилдон. Он вступил в Boys Brigade, когда ему было восемь. Флетчер утверждает, что ходил в церковь семь раз в неделю. «Винс ходил в нее также часто, рассказывал он через несколько лет, он был настоящим религиозным фанатиком!».

Кларк в какой-то мере был уединенным и замкнутым персонажем, в то время как его энергичный друг любил играть в футбол и общаться с людьми, постепенно став заядлым фанатом «Челси». Тогда, в конце 60-х, этот клуб считался в Лондоне самым раскрученным. Хотя Перри Бамонт вспоминает о Флетчере, как об изрядно веселом ребенке, наш юный церковник таковым себя не чувствовал: «Я был безнадежным пессимистом, который никогда не замечал светлых сторон жизни. Я все время читал книги по истории и был уверен, что стану учителем».

Бамонт не припоминает, чтобы Флетчер выказывал какой-либо интерес к музыке в школе: «Наверно, интерес у него был, но он его никак не показывал». С другой стороны был Кларк,

который брал уроки гобоя в школе. В 14 лет он открыл для себя поп-музыку, хотя это едва ли это была прогрессивная и радикальная музыка: «Я полагаю, первыми меня научили слушать музыку Саймон и Гарфанкел[1]. Они действительно впечатлили меня. Я считал их запредельными! Я сразу взялся за изучение акустической гитары. Мы с несколькими товарищами собрали какое-то подобие госпел-фолк-группы и подали заявку на какой-то творческий конкурс. В этом возрасте каждый думает, что он гений, а из гитары можно сразу извлекать красивые звуки, так что мы считали себя лучшими. Ты сидишь такой и фантазируешь обо всех вещах, которые ты купишь, когда станешь знаменитым… после выступления на местном конкурсе художественной самодеятельности. И, конечно, мы играли ужасно. В итоге никуда не вышли».

Когда Базилдон атаковал панк-рок, Кларк и Флетчер со своей программой каверов на The Beatles и Eagles быстро отступили, и в 1977 создали группу No Romance In China. Группа состояла из Кларка на гитаре и вокале, Флетчера на басу и, по выражению последнего, «одной из тех драм-машинок Selmer Auto Rhythm с частым назойливым перестуком, которую можно было водрузить на свой инструмент». Для начала они стали играть свои любимые композиции: «I Like It» (Gerry and The Pacemakers), «The Price Of Love» (Everly Brothers) и «Then She Kissed Me» (Фил Спектор).

Примерно через год их пристрастия «помрачнели», и Кларк, как ни странно, стал большим фанатом пост-панковской группы The Cure. Перри Бамонт впервые увидел их выступление на джеме в пабе Double Six в Базилдоне. Они сыграли три песни, включая «Three Imaginary Boys» самих The Cure. Вскоре после того, как семнадцатилетний Флетчер ушел из движения Boys Brigade, по воспоминаниям друзей его можно было увидеть на одном из редких выступлений в Woodlands Youth Club перед толпой подростков. Через пару лет No Romance In China распались, и Флетчер в основном стал проводить время со своей новой подругой Грейн. Кларк на короткое время собрал еще одну группу, The Plan, с участием готового на любую аферу Перри Бамонта, который всю жизнь переходил из группы в группу. Однако Кларк не был доволен своим местом на вторых ролях, предпочитая быть одним из руководителей, поэтому решил выйти из группы.

Он вернулся к Флетчеру, и они основали следующую команду – Composition of Sound с Мартином Гором. В ее первой инкарнации Флетчера уговорили играть на басу и даже взять взаймы 90 фунтов у своего начальника в банке, чтобы купить инструмент. Остальные двое поначалу играли на гитарах, но по

мере создания Кларком новых песен, они вместе с Гором перешли на примитивные синтезаторы Moog и Yamaha. Когда Флетчера через несколько месяцев заставили купить синт, Composition стали полноценной электронной группой.

«После панка мы все переключились на Kraftwerk и A Certain Ratio», вспоминает младший брат Перри, Дэрил, который младше Флетча, Кларка и Гора на три года. «Я всегда считал направления электроник/футуризм достаточно грязными и андеграундными, как у ранних The Human League», выражает свой восторг Дэрил, который тогда часто сопровождал оборудование группы, а они взамен давали ему фургон для развозки газет. «Их сингл «Being Boiled» был авангардной темой с жестким звучанием. Мне нравились темы *Some Bizzare* и Гэри Ньюмана, которые явно охватывали более темные сферы, чем музыка из обычных чартов».

В 1979 году Гэри Ньюман возник, как загадочный персонаж с пергидрольной прической во главе Tubeway Army, заняв первое место в чартах своим минималистичным и потусторонним хитом «Are «Friends» Electric?». В 70-х было мало исключительных хитов в электронике, из наиболее известных можно назвать сингл «Autobahn», записанный группой Kraftwerk, который занял 11 место в чартах 1975 года. Но Ньюман надолго зарезервировал место главной звезды синти-попа, когда вышел его второй сингл «Cars» и также занял высшую строчку в Великобритании. В следующие три года он выпустил пять альбомов, входивших в тройку лучших в Великобритании, и даже добравшихся до десятка лучших в США. Мимолетное, но значительное влияние Ньюмана на Кларка, Гора и Флетчера состояло в том, что он продемонстрировал возможность подъема на вершину чартов, будучи молодым бывшим панком без музыкального образования, играющим синтезаторную музыку. «Мой единственный музыкальный талант – организация шумов», признавался фронтмен Tubeway Army. «Я никаким боком не мог себя назвать хорошим гитаристом, а на синте и мертвый сыграл бы лучше меня». Гор рассуждал примерно так же: «Для нас синтезатор был чисто панковским инструментом, актуальным предметом DIY-культуры. Мне кажется, что неумение на нем играть натолкнуло нас на использование его совершенно другим образом. Мы взялись за этот инструмент, потому что он был удобным. Можно было прихватить его сбоку и спокойно притащить на концерт. Не нужно было никаких комбарей и не нужно было искать машину. Когда мы начинали, мы гоняли на концерты на электричках». В течение нескольких следующих месяцев Composition гнались за более искушенными и эстетствующими электро-поп-группами, такими как Soft Cell и The Human League, которые взломали чарты

вслед за мрачным футуризмом Tubeway Army.

Тем временем Гор также вступил в другой местный коллектив, French Look. Лидером группы был парень по имени Боб Марлоу, очень известный персонаж в базилдонской тусовке (он был одним из близких друзей Кларка и впоследствии появлялся на лейбле, которым тот руководил). Друзья вспоминают, что он был «чем-то похож на Гэри Ньюмана, в том смысле, что он всегда хотел быть фронтменом, играть на клавишных, гитаре и всем остальном одновременно». В группе French Look Гор играл на синтезаторе на заднем плане, а также там был крупный чувак по имени Пол Редман, которого взяли в группу, потому что у него было два синтезатора и достаточно здоровья, чтобы всюду таскать их с собой.

Все хорошо знали друг друга, но один из них был им почти незнаком – парень, который строил звук во время репетиций French Look в школе Woodland, тощий бывший панк Дэйв Гаан. Он привлек внимание Винса Кларка на одной из репетиций Composition of Sound, когда стал подпевать под их кавер на песню «Heroes» Дэвида Боуи. Это был всего лишь джем, но Кларк, который ненавидел свою роль фронтмена, подумал: «А он неплох, может стоит его взять в группу».

Гаан никогда не прослушивался на роль вокалиста в Composition of Sound, его готовы были принять, если он выразит такое желание. Кларк пригласил его посмотреть на выступление группы в Скампсе, Саутленд. Хедлайнерами концерта была одна из очередных команд Перри Бамонта, School Bullies. Выступление Composition of Sound началось не очень гладко, потому что Флетчер, у которого всегда была репутация неуклюжего парня, запнулся в проводах и выдернул из усилителя все инструменты, кроме своего собственного, оставив на первые два квадрата одну басовую партию. Дэрил, младший брат Перри, вспоминает этот концерт: «Это было где-то в мае-апреле 1980 года, я как раз заканчивал школу, и Перри дал Depeche Mode место на концерте, чтобы поддержать их раскрутку. В то время они были известны как Composition of Sound и еще не стали полностью синтезаторной группой. Флетч играл на басу, Мартин на клавишных, а Винс на гитаре и пел. Дэйв Гаан собственной персоной был на этом концерте, смотрел из зала; я тогда с ним впервые и познакомился. Они исполнили много песен, которые потом стали известны, как песни Depeche Mode – «Photographic», «Ice Machine», и также несколько инструменталов».

Однажды Composition of Sound выступали с French Look в школе Св. Николая. Гор переодел рубашку и стал играть с другой группой. Это был первый концерт с участием нового вокалиста,

Дэйва Гаана, который так побледнел и разволновался, что осушил несколько банок пива для того, чтобы набраться решительности и выйти на сцену. До этого единственным опытом выступлений было его участие в хоре Армии Спасения, когда ему было восемь. French Look закрывали концерт и во время первой же песни Роб Марлоу и Пол Редман стали о чем-то спорить, после чего Редман отказался играть и шоу развалилось в самом начале. Неудивительно, что после этого они распались. Дэрил Бамонт описывает этот концерт, как «… чудный вечер. Я еще учился в школе, и мы все были поражены, потому что Дэйв привел на концерт всех своих друзей из Саутенда. Внезапно в школьном зале появилось тридцать-сорок фриков, исповедующих «новую романтику», да и местных ребят там было полно. В тот момент Винс понял, что сделал правильный выбор».

Дэйв Гаан родился в Эппинге 9 мая 1962 года и, как многие другие, получил религиозное воспитание благодаря своей матери, которая работала в Армии Спасения. В отличие от его новых соратников по группе Гаан полностью игнорировал церковь, и когда его вместе со старшей сестрой определили в воскресную школу, он предпочитал прогуливать занятия, катаясь по округе на велосипеде. Отец ушел из дома, когда Дэйв был еще младенцем, и мать перевезла семью – Дэйва, его сестру Сью, братьев Питера и Филипа – в Базилдон: «Она вышла замуж во второй раз, и я всегда считал отчима своим родным отцом. Он умер, когда мне было семь лет».

Когда Дэйву было десять, он пришел домой из школы и увидел «этого незнакомца в доме. Мать сказала, что это мой настоящий отец. Я помню, что сказал в слезах – это невозможно, потому что мой отец умер. Я был очень расстроен, и мы все сильно поругались, потому что я считал, что она должна была мне обо всем рассказать с самого начала. Позже я осознал, как тяжело было матери нас растить. И я только усугублял дело, когда влезал в постоянные неприятности».

Гаан стал прогуливать школу и трижды попадал в суд по делам несовершеннолетних за граффити на стенах, вандализм и кражу машин, которые позже находили сгоревшими. «Я был совершенно диким. Мне нравилось то возбуждение, когда я проводками заводил мотор, срывался с места, стирая покрышки, и прятался от полиции. Когда ты скрываешься за стеной с колотящимся сердцем и думаешь: поймают или нет? Мать часто заливалась по мне горючими слезами».

В качестве демонстрации своего хронического непослушания в четырнадцать лет он набил себе первую татуировку. Это было на набережной в Саутенде, «у старого моряка Клайва», который

наколол ему на шее пунктир со словами «линия разреза». Сильно контрастируя с достаточно робкими, посещающими церковь пареньками из Composition of Sound, он начал экспериментировать с наркотиками еще до окончания школы. «У меня всегда было с кем позависать, чтобы добиться разных состояний. С бандитами, наркоманами, просто с девушками. Мы могли выбраться куда-нибудь с компанией и купить полную сумку амфетаминов. Всю ночь мы ездили по Лондону, встречая новый день на какой-нибудь вечеринке, а потом садились на утреннюю электричку, едущую с Ливерпуль-стрит в Биллерикей. Это был чертовски долгий путь домой».

Гаан говорит, что он «довольно быстро» познал сексуальные отношения с подругами своей старшей сестры, и что в тринадцать лет он уже был участником банды, которая тусила в Global Village, гей-клубе у вокзала Чаринг-Кросс. Он с трудом закончил школу в 1978 году, прогуляв почти весь последний год. В следующие несколько месяцев наш заносчивый парень перепробовал много вариантов подработок (он говорит «около двадцати»), включая разгрузки в супермаркете, работу на стройке и фасовку парфюмерии Yerdley. «Я приносил домой неплохие деньги, часть давал матери, а остальные спускал в пабе, будучи известным прощелыгой. В какой-то момент я осознал, что у меня нет карьеры и я пошел устраиваться учеником слесаря в газовую компанию North Thames Gas. Мой инспектор по наблюдению за условно осужденными сказал мне быть честным на собеседовании и сообщить что у меня было криминальное прошлое, но я настроен на исправление и все такое прочее. Ясное дело, в результате работу мне не дали. Я вернулся в надзорный офис и разнес его».

В последние годы учебы в школе Гаан открыл для себя панк-рок, и стал посещать концерты The Damned и The Clash. «Я не очень врубался в то, что пели The Clash, и не совсем понял их первый альбом. Но часто ходил на концерты, потому что мне нравилось смотреть на них, нравились их отношение к жизни и энергетика». Он смог совместить свои главные интересы, панк и искусство, поступив в Колледж искусств Саутенда, из которого он часто сваливал, чтобы «послушать Generation-X и The Damned. У меня была настоящая одежда из секс-шопа. Я приклеивал на нее логотипы групп и в таком виде ходил в суровые лондонские клубы типа Studio 21».

Хотя Гаан и не был единственным «альтернативным» персонажем в Базилдоне, найти там урожайное место под солнцем было невозможно, поэтому подобный ему народ ездил в Лондон или Саутенд, где местные были более терпимы. «Джон

Лайдон и Джордж О'Дауд (Бой Джордж) часто приезжали в Саутенд», вспоминал он. «Джордж был геем и участвовал в модельном бизнесе. Из-за этого у него случались проблемы. Они вели себя вызывающе, как Стивен Линнард (сейчас успешный дизайнер модной одежды), и сильно отличались от моих грубых приятелей-натуралов из Базилдона. Они были артистичными дебоширами. Я уставал от всего этого, но это приводило меня в возбуждение – двойная жизнь, в которой смешивались сборища в школе искусств и поездки домой в Базилдон. Я приходил в паб в макияже, но меня не трогали, потому что я знал всех местных хулиганов». Цитируя Дэрила Бамонта, который в начале 80-х был еще приличным школьником, «Дэйв в Базилдоне всегда был не в своей тарелке. В 70-х это было очень жесткое место. Он гонял развлекаться в лондонские клубы, а для этого нужно было сначала сесть в электричку. Паб напротив местного вокзала был просто эпицентром насилия. Так что ему часто дорисовывали лицо, когда он околачивался там в ожидании поезда, пятнадцатилетний пацан с макияжем на лице. Вот такие воспоминания оставили ему типичные граждане-избиратели из Эссекса. Возможно, поэтому он в итоге и переехал в Америку. В свою очередь, Флетч и Мартин не так себя афишировали. Они ходили в бар при культурном центре Townsgate Theatre, где были более богемные посетители, типа хиппи. Туда приходили люди в модно заплатанных джинсах и играли на акустических гитарах. Так что их восприятие района было совсем другим по сравнению с отношениями Дэйва с реальной гопотой».

В 1979 году Гаан познакомился с Джоанной. Это случилось на концерте The Damned. «Она была панкершей из Биллерикея», вспоминает он. По странному стечению обстоятельств ее любимая группа была исходной панковской ипостасью Tubeway Army, поэтому она ходила на разные концерты Гэри Ньюмана в Лондоне. К тому моменту, как Ньюман перешел на электронное звучание, Гаан тоже был его фанатом, и в конце того же года парочка поехала за группой в их главный тур по стране.

Через короткое время Гаан стал участником Composition of Sound и, будучи продвинутым в модной культуре, предложил им фразу, которую он увидел на обложке французского журнала – Depeche Mode, что переводится как «быстрая мода» – в качестве названия группы. Кларк признается: «Нам просто понравилось звучание фразы». Чтобы звучать еще более экзотично, музыканты сначала условились произносить Depeche на французский манер, с [– shay] в конце. По воспоминаниям друзей группы, название было утверждено после шести или семи концертов Composition of Sound с Гааном на вокале, но никто не может назвать точную

дату. Называться Depeche Mode было очень неестественно для группы парней из Базилдона, представителей рабочего класса. Но Гаан уже развил в себе вкус к ярким и претенциозным жестам, когда ездил по лондонским клубам в 80-х.

«Depeche Mode были очень наивными, как и все восемнадцатилетние ребята, – усмехается Дэрил Бамонт. – Они были действительно странной смесью. Дэйв увлекался панк-роком, Флетч любил поразглагольствовать о творчестве Грэма Паркера. Мартин торчал от Kraftwerk, Джонатана Ричмана и множества других вещей. Дэйв увидел выступление The Clash, когда ему было четырнадцать. Он уже тогда ходил в Billy's, Studio 21 и прочие злачные места. Я думаю, Винс что-то заметил в Дэйве. Он сильно привлекал внимание».

Андеграундный клубный мир, которым наслаждался Гаан, дал ему преимущество перед большинством его базилдонских ровесников, хотя пригородная шпана в итоге запрыгнула на его уровень, когда Cult With No Name породил абсурдный повсеместно признанный культ «Новой Романтики». Это движение начало заражать клубы Лондона весной 1978 года. Эпицентром эпидемии стал клуб Billy's, открывшийся по адресу Дин-стрит 69 в Вест-Энде. Сначала он работал только по пятницам, и в нем собирались вычурное гей-сообщество. Но потом два его постоянных посетителя, Расти Эган и Стив Стрейндж, стали устраивать там свои собственные вечеринки по вторникам. Для их продвижения они стали раздавать флаеры, где вторники были представлены как «Вечеринки в стиле Боуи» и там красовался слоган, являющийся строчкой из песни Дэвида: «Fame, Fame, Fame, What's Your Name?» («Известность, известность, как там тебя зовут?»).

Хотя они играли треки Боуи, дело было вовсе не в музыке. Дело было в его подходе к имиджу, который был не менее важен. Самопровозглашенный модный гуру Питер Йорк, резюмируя эту историю в 80-х, писал: «Музыка Боуи шла вместе с образом. Озабоченные мальчики и девочки ждали каждой его инкарнации так же, как модный мир ждет новостей из Парижа. Внешний вид был образом жизни». Billy's также учредил свой образ жизни, защищая его очень разборчивым фейс-контролем. Клуб эффективно преобразил модную этику 60-х, создав новую форму щегольской напыщенности, из которой безжалостно изгоняли неверных. Эту функцию выполнял Стив Стрейндж (настоящее имя – Стив Харрингтон, бывший фронтмен панк-группы Moors Murderers), назначивший сам себя модным полицейским, генетиком стиля и суровым привратником. Сам Боуи вернулся к макияжу и трансвестизму во время съемки промо видео для

сингла «Boys Keep Swinging» 1979 года.

Год спустя, в своем видео «Ashes to ashes» он явно ссылался на «Новую Романтику» своим костюмом клоуна Пьеро, однако намекнул на свое превосходство, использовав Стива Стрейнджа в качестве массовки в видео. Тем временем, Стрейндж превратился в «лицо» Культа без Имени, вдохновив Молли Паркин написать в Sunday Times: «Секрет успеха Стрейнджа в его максималистском подходе к жизни. Пока британская экономика задыхается, Стив Стрейндж запускает все поршни своего креативного двигателя, демонстрируя пример превосходной саморекламы». А вот Джули Берчилл из панковского NME в своих рецензиях высказывала гораздо меньше энтузиазма: «Все это новое движение, Стив Стрэндж и так далее, – это ни что иное, как обычный глэм-рок, случайно открывший словарь на слове «романтичный», а не «бисексуальный»».

После работы в Billy's, Стрейндж перебирается в Blitz, где собралась новая банда – the Blitz Kids. Бой Джордж был центром этой поверхностной жизненной философии, в которой одежда и мода на элитизм предлагала возможность побега от тоскливой реальности, в которой царило пособие по безработице.

«Панк был безопасным – мы вертелись вперед в водовороте косметики и подводки для глаз», говорит крашенная поп-звезда. «Внимание, конечно, было основной целью. Пока меня фотографировали и замечали, была и мотивация, смысл вставать по утрам, одеваться… Сперва основа для макияжа и пудра, после – чашечка чая – пока все не осядет. Тени для век я накладывал пальцами, инстинктивно, так как не мог позволить себе кисточки. Последними в ход всегда шли накладные волосы, сережки и шляпа. Ну а после я мог целую вечность вертеться у зеркала».

Резким контрастом был любовник Джорджа и коллега по группе Culture Club, барабанщик Джон Мосс – его пугала та пустота, которую он видел за порхающими ресницами и легкомысленными сплетнями клубных гостей. «Красивая внешность, прикольные наряды, но под шмотками – грязь. Не было там ни духа, ни религии, ни веры. Безбожники. Blitz был чем-то похожим на дорогу в ад, вроде Берлина в 30-х». Джон Фокс, бывший рохля-студент художественной школы, а после создатель пионеров британской электронной музыки – группы Ultravox – также был не впечатлен. «В рок-н-ролльной музыке есть элементы, свойственные для мьюзик-холлов. В лучшем случае получается Рэй Дэвис, в худшем – вся эта комедийно-клоунская мишура под названием «Новая романтика». Я как-то спускался в Blitz сам, убедиться. В целом, это было даже увлекательно, но только до тех пор, пока мой первоначальный интерес не прошел.

Даже не смотря на то, что предполагалось, будто я также часть этой сцены».

У Тони Хадли, из группы Spandau Ballet, которые какое-то время были постоянным коллективом в Blitz, несколько иной взгляд: «Черт, да Blitz не был никогда площадкой, переполненной красивыми и женственными людьми, позирующими и обсуждающими искусство и литературу. Хрень это все! Просто тусовка напрочь слетевших с катушек парней, пытающихся подцепить девчонок. Лишь одевались мы несколько иначе от ребят с обычных поп-дискотек».

Стервозные, дворовые, бисексуальные, экстравагантные и убегающие от жизненных проблем – по началу этот безымянный клуб был всего лишь креативным прыжком за загнивающую и застаивающуюся панк-сцену. К тому времени, как пресса назвала свои новых главных героев «Новой романтикой», единственным призывом движения было предложить легкий способ эпатировать публику для всех, кто хотел привлекать внимание своей «странностью» и «необычностью». Флетчер, Гор и Кларк стали бы ассоциироваться с этим пульсирующим и популяризованным разгулом с переодеваниями, но были достаточно соблазнены холодным и эксклюзивным гламуром оригинальной лондонской сцены, чтобы позволить Гаану окрестить их псевдо-экзотическим именем.

Тем временем, Composition of Sound репетировали практически каждый вечер в гараже у Винса, во избежания шума используя наушники и вынуждая его мать постоянно жаловаться на «чертовы хлопки» по клавиатуре. Позже они переместились в кладовую местной церкви.

Флетчер: «Викарий просто дал нам место. От нас требовалось лишь быть воспитанными и вежливыми, ну и еще нам не позволялось громко играть».

После нервного дебюта Гаана в Св. Николая, последовал концерт в байкерском клубе в Саутэнде. Явив собой странное зрелище, приехав на площадку с синтезаторами и новыми друзьями-футуристами, группа, тем не менее, сыграла на отрыв – даже байкерам понравилось. Сет включал в себя множество песен, которые они так никогда и не записали, таких как «Reason Man», «the Everly Brothers», «Price Of Love», «Tomorrow's Dance», «Television Set», «I Like It» и «Ghost Of Modern Time». Хитом же выступления стала композиция «Photographic», отчаянный и атмосферный трек, небрежно исполненный Гааном в механической и монотонной манере, что предавало его ранний энтузиазм касательно Tubeway Army. Композиция была любимой их молодого фаната Дэрила Бамонта, которому группа стала

платить за перенос снаряжения после распроданного концерта в лондонском The Venue: «Когда слушаешь «Photographic», понимаешь, что она весьма мрачная. Были и некоторые песни вроде «Television Set», «Reason Man» и песня под названием «Addiction», которые также являлись тяжелым электро».

Юные дарования из Базилдона играли вместе всего три месяца, когда сделали свою первую запись, куда вошли три песни Винса Кларка, включая 'Photographic', которые группа решила использовать для своей демо-кассеты. Вскоре после рассылки, с ними связались промоутеры двух небольших, но значимых площадок. Одной из них была Bridge House из Кэннинг Тауна, старый клуб, тусовка панков и приверженцев музыкального направления «Oi!»[2].

«Первые несколько вечеров в Bridge House было очень пусто», говорит Дэрил Бамонт. «Группе выделяли вечера среды, и ребятам буквально приходилось выступать перед полдюжиной человек». Второе предложение поступило из Рейли, от местного Crocs, где 16 августа 1980 года группа начала постоянные выступления субботними вечерами, в рамках еженедельных синти-диско вечеринок «Гламурный клуб». По словам школьника Дэрила Бамонта, «казалось будто вся публика из начала двадцатых годов. Вы могли, например, наткнуться на братьев Кемпов из Spandau Ballet. В общем такой, модный и андерграундный тип людей».

Майки Крейг из Culture Club же вспоминает «кучку косящих под Kid Creole людей, а также любителей рокабилли, скинхедов и «новых романтиков».

Фактически благодаря Крейгу Culture Club сыграли свой первый концерт в Crocs 24 октября 1981, в котором также приняли участие разные члены Depeche Mode. Бой Джордж пишет в своей автобиографии «Прими, как мужчина»: «Crocs был самым преуспевающим фрик-клубом Саутэнда, прославившись благодаря местным звездам чартов Depeche Mode. Он привлекал разношерстную толпу: офисных мальчиков и секретарш, белолицых футуристов в резине и ошейниках для собак, модников в пиратских шляпах от Вествуд, рокабилли с высокими и плоскими стрижками. Нам повезло сделать свое первое шоу перед звездной публикой вместе с Дэйвом Гааном из Depeche Mode».

Стиво, молодой диджей, который к 1980 году уже сделал себе имя непредсказуемого, но влиятельного энтузиаста на электронной сцене, так вспоминает встречу с Depeche Mode на площадке Crocs: «Это была большая открытая сцена, без какого-либо декора, но там могло поместиться много народа, а еще был бар. По тем временам там была очень модная публика. Люди

круто одевались, но, к сожалению, мода была в приоритете над музыкой. Меня раздражали такие коллективы, как Spandau Ballet или Duran Duran, поскольку они добились успеха на сцене, построенной индустрией. Они не имели никакого отношения к электронной музыке, насколько я могу судить. Human League, Депеши, Soft Cell да, это были синти-коллективы, остальные же были обычными рок-н-ролльными бандами, разодевшимися в рубашки с оборками».

Стиво (настоящее имя Стив Пирс), хоть и закончил школу с горем пополам, тем не менее умудрился заработать неплохих денег за счет подработок в последний год обучения. Таким образом шестнадцатилетний парень в 1979 году покупает себе мобильную микшерную систему и начинает выступать на регулярной основе в знаменитом Chelsea Drugstore на лондонской Кингз Роуд с понедельничной программой «электронная музыка и диско». За этим последовали ежевечерние сеты в пабе Clarendon.

«Я терроризировал танцпол в Челси, – смеется Стиво, – Ставил треки таких ребят как Chrome и Throbbing Gristle, а также Kraftwerk и Yellow Magic Orchestra. А потом вы бы пошли в Blitz, где ставили Roxy Music и Боуи, и все там выглядело по-гейски и было по уши в мейк-апе. Это была сцена, породившая «Новых романтиков». Я в то время считал себя кем-то вроде анархиста на музыкальном поприще и для меня было невероятно важным разрушать все барьеры, открывать границы музыки для всех. Ну а потом все напрочь испортила пресса, стремившаяся исключительно делать снимки людей с идиотскими прическами для своих газет. И это уже было отвратительно».

Танцевальные подборки Стиво привлекли интерес музыкального издания Record Mirror, куда его и пригласили составлять «чарт электронной музыки», аналогию предшествующему в журнале Sounds «чарту футуристов».

«Мне не нравится термин “футуризм”, – говорит Стиво – Это все в редакции Sounds придумали. Ну а потом он приклеился к таким группам, как Visage и подобные, что, в принципе, стало походить на шутку. Тяжелая, агрессивная музыка не пробивалась». Название было позаимствовано у авангардистских художественных движений, появившихся в начале 20 века. В 1909 году, итальянец Филиппо Томмазо Маринетти опубликовал первый «Футуристический манифест», призывающий поколение молодых художников отказаться от привычного искусства и создать новое и современное движение. И хоть Стиво относился крайне подозрительно к определению «футурист», он, тем не менее, постарался создать такой чарт на своих условиях, заполняя его демо-записями, которые ему присылали

набирающие популярность группы. «Я получал много хорошего материала и стал раздумывать над тем, как все это соединить вместе. И я определенно хотел видеть Depeche Mode в своей подборке».

И хотя группу заинтриговало предложение Стиво включить их записи на пластинку-сборник музыки футуристов, они, тем не менее, сомневались по поводу всего проекта в целом. Они решили самостоятельно пройтись по звукозаписывающим компаниям со своей демо-кассетой, но в итоге лишь для того, чтобы получить отказ везде. «Да, когда мы в первый раз стали предлагать нашу запись, нам буквально в каждой компании отказывали», – поведал Флетчер в 1981 году. «Stiff Records так и вовсе прислали нам крайне саркастическое письмо: что-то вроде «Ну привет, начинающие суперзвезды…».

«Точно, – говорит Гаан, – Мы с Винсом ходили везде, посещали по 12 компаний в день. Нашей последней надеждой был инди-лэйбл Rough Trade. Ну, мы подумали, что у них, в том числе, есть на контракте и весьма дерьмовые группы, так что все шансы. Но даже они нас опрокинули! Они все слушали, притоптывали ногами, и когда мы уже решили, что да, берут, они вдруг говорят: «Парни, ну это очень и очень неплохо! Но просто совсем не в нашем стиле».

Однако, в офисе в тот день был 29-летний владелец независимого бренда, который уже был в авангарде электронной музыки и как музыкант, и как предприниматель. Дэниел Миллер начал слушать синтезаторную музыку в Гилдфортской школе искусств, где он учился на курсе кино и телевидения с 1968 по 1971 год. «Я был повернутым меломаном и рос в великую эпоху рок- и поп-музыки в 60-х. Тогда, между 1964 и 1968, был такой взрыв стилей, но потом, к концу десятилетия, когда я пошел в колледж, я как-то уже устал и разочаровался в рок-музыке. Мне казалось, что уже не осталось никаких экспериментаторов, что все такое однообразное и одинаковое, и поэтому я полностью сосредоточил свой интерес на фри-джазе и электронной музыке. Я стал открывать для себя немецкие коллективы, такие как Can, Faust, Amon Düül, и, чуть позже, Neu! и Kraftwerk. То, что они делали, было невероятно интересным и оригинальным для меня. Они создавали новые звуки, такие, какие мне и правда хотелось услышать. Я, конечно, в то время «принюхивался» и к таким ребятам, как Брайан Ино, Roxy Music и Дэвид Боуи, но, в основном, потому, что был полностью повернут на Neu! and Kraftwerk, и мне казалось, что британцы переняли кучу идей оттуда, запихнув их в поп. Конечно, в ретроспективе, я понял, что это было очень умно. Но все же я ненавидел все наши

прогрессивные рок-банды, вроде ELP. Короче говоря, я был заядлым фаном немецкой электронники».

После работы диджеем в Швейцарии – «по большей части я работал лыжником» – он возвращается в Англию в самый разгар панка. «В панк меня затянуло из-за энергетики и общего ажиотажа на тот момент. Долгое время молодежь была сильно дистанцирована от музыкантов, также было и когда я рос. Но я-то как раз никогда и не считал, что быть музыкантом, это значит уметь играть нереальные соло или иметь тонну оборудования, поэтому мне крайне импонировала эта панковская «делай, как хочешь» идея.

Подобное отношение перешло и в новую электронную сцену. «Синтезаторы стали дешевыми и доступными, – объясняет Миллер, – И через панк произошел весь этот креативный взрыв, так что теперь у нас были свои, английские группы, вроде Cabaret Voltaire и Throbbing Gristle, которые делали по-настоящему интересную электронную музыку. Все эти факторы вдохновили меня сделать что-то и для себя – так, смеху ради. До того, как я поехал в Швейцарию, я работал монтажером на фильмах. Поэтому, когда я вернулся, я снова начал подрабатывать в киноиндустрии, чтобы подзаработать денег. Работать приходилось неприличное количество часов, но это означало, что теперь я могу себе позволить очень дешевый синтезатор и четырехканальный магнитофон».

В итоге Миллер формирует соло-проект под названием The Normal и записывает две песни, «Warm Leatherette» (вдохновлена романом Дж. Г. Балларда «Крушение», а позже перепета Грейс Джонс) и «T.V.O.D.». «Я думаю, что назвал проект «Нормальным», потому что хотел демистифицировать его, сделать мягким и доступным», рассказывал Миллер, который закончил загадочное перевоплощение созданием своего собственного звукозаписывающего лейбла Mute.

Музыкант-самоучка при этом не был заинтересован в том, чтобы подгонять основанный лейбл под собственный материал. «В музыкальных газетах было полно статей на тему того, как сделать свой сингл», вспоминает Миллер. «Создать образец было просто и не слишком дорого, что, собственно, я и сделал». Самоназванный босс лейбла ничего не знал о розничной торговле и дистрибуции, потому и отправился в магазин Rough Trade на Портобелло Роуд. Магазин изначально считался важным трамплином для панк и независимых релизов, а с 1978 года бизнес Rough Trade развился в лейбл и дистрибьюторскую сеть, помогая карьерам таких разнообразных артистов, как Cabaret Voltaire, The Fall и регги-музыкант Аугустос Пабло.

Миллер принес тестовую запись в магазин и предложил им купить у него коробку таких копий. «Я встретил их босса Джеффа Трэвиса, и мы пошли в заднюю часть магазина. Они поставили “Warm Leatherette”, я конкретно волновался – «О Боже мой!» – поскольку не привык, чтобы кто-либо слушал мою музыку. Тем не менее, им понравилось и они сказали, что если я позволю им быть дистрибьюторами, то можно мне сделать 2000 копий. Ну, так мы и поступили».

Сингл вышел в мае 1978 года, собрал хорошие отзывы и очень быстро был распродан. Замкнутый Миллер был ошеломлен таким успехом и решил пойти дальше. «Я сблизился с людьми из Rough Trade. Я зависал с ними и помогал немного. Потом пришло предложение отыграть вживую и я понял, что не могу этого сделать один. А потом я познакомился с парнем по имени Роберт Рентал, который также сочинял синти-музыку у себя в спальне. Мы подружились и решили сформировать небольшую группу ради этого концерта, который никто из нас не хотел играть по отдельности. Все мероприятие организовал диджей Колин Фэйвор, играющий техно, как некое празднование появления этого нового вида музыки. Были Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire и мы.

«В итоге все вылилось в тур, который организовали Rough Trade в поддержку группы Stiff Little Fingers. Было немного страшно, но очень весело. Мы выступали просто отвратительно. Stiff Little Fingers были классической панк-группой, и вот тут мы – два парня с синтезаторами и кассетниками, больше создающие шум, чем играющие нормальные песни». А когда Миллер вернулся из небольшого тура, он обнаружил посылки с целой кучей пленок от музыкантов, которым понравилась его запись и кто хотел бы заключить аналогичную небольшую сделку на сингл с его Mute. «Одна запись мне очень понравилась. Это был проект под названием Fad Gadget. Решение работать с ним стало поворотным, полагаю».

Fad Gadget был самоуничижительным творением студента из Лидса по имени Фрэнк Тови. Он смешивал тяжелую электронику с собственными мрачными, но юмористичными наблюдениями за городской жизнью. Его сингл «Back To Nature» («Возвращаясь к природе») 1979 года стал первым после The Normal проектом лейбла Mute, который Миллер запустил в своей квартире в Северо-западном Лондоне. В своих последующих работах, включая такие записи, как «Ricky’s Hand» (Рука Рикки) и «Fireside Favourites», инновационный Fad Gadget разработал жесткий, ритмичный синти-стиль, а также экстремальную, саморазрушающую личность, которая сильно опережала

собственное время. За Трентом Резнором из Nine Inch Nails, безусловно, есть творческий должок перед Тови, но, к сожалению, Fad Gadget – это давно уже несуществующее и в значительной части забытое альтер эго.

В течение следующего года Mute начинают выпускать эксперементальные записи Non, «ширмы» музыканта из Сан-Франциско Бойда Райса, который создавал бескомпромиссную экспериментальную лефтфилд электронику, включавшую в себя и синглы с четырьмя отверстиями по середине, просверленные самим Райсом и, по его словам, обеспечивающие «многоосевое вращение», позволяющее играть с любой скоростью. В 1980 году Mute выпускают *Die Kleinen Und Die Boesen*, исполненную DAF (Deutsche Amerikanische Freundschaft) – пластинку минималисткой электронной танцевальной музыки, которая окажет влияние на последующие «индустриальную» и техно-сцены.

Дэниел Миллер также выдумал Silicon Teens – воображаемую группу подростков с синтезаторами, которые, как утверждается, пересмотрели поп-культуру, записав альбом классических рок-н-ролльных песен, таких как «Memphis Tennessee» Чака Бэрри или Хайнцовскую «Just Like Eddie». Их «Музыка для вечеринок» стала настоящим хитом (некоторые большие лейблы даже связывались с Mute с предложениями по группе, не осознавая, что ее и не существует вовсе) и подтвердила убеждение Миллера о том, что новые по форме, полностью синтезаторные поп-коллективы начнут появляться в начале 80-х.

И хотя Миллер признает, что Гэри Нуман был первой соло звездой синти-поп музыки, тем не менее он отмечает, что на его записях есть и гитары, и/или струнные, и барабаны. «Нуман хорош и он совершил много набегов на культуру электро-попа. Мне понравился альбом *Tubeway Army Blue album* (изначально был записан на синем виниле, от чего и получил такое название), это и правда отличная запись, но с одной стороны она все равно не была достаточно «чистой» для меня, поскольку он по-прежнему использовал гитары и ударные. Синти-поп музыка – это историческая неизбежность. Ничего подобного раньше не было, а потом вдруг обрушилась эта лавина синглов, которые, казалось, выходили все одновременно. И все они произросли из любви к электронной музыке, дешевым синтезаторам, и все вдохновлены панком».

Страсть Миллера к инновационным синтезаторным артистам превратила его в очевидного A&R-менеджера в момент, когда Depeche Mode переступили порог Rough Trade в конце 1980-го. «Они сказали нам: “Как насчет этого парня?”, и показали на

Дэниела, – вспоминает Гаан. – Он бросил мимолетный взгляд на нас, завопил «Йииха!», вышел и хлопнул дверью!» Кларк: «Они продолжали говорить нам: “Не, это не наша чашка чая, но сыграйте это Дэниелу. Он запустил свой лейбл”».

«Но Дэниел был в отвратительном настроении в тот день, когда мы увидели его. Он сказал, что ему не нравится, а потом взбесился и ушел». Кларк и Гаан вернулись из Rough Trade, сообщив Мартину Гору (большому фанату Fad Gadjet), что его герой Дэниел Миллер – «ворчливый старый ублюдок».

Двадцать лет спустя Миллер поделился своим видением истории: «Полагаю, это была осень 1980 года, я тогда был очень вовлечен в дела Rough Trade. Был какой-то серьезный прокол на фабрике с конвертами для одного из ранних синглов Fad Gadget, и я был в ужасном настроении. Помню, я поднялся наверх и Скотт Пиринг, один из лучших промоутеров страны, который там работал, сказал мне: “Тут кассета, не знаю правда, заинтересует ли она тебя”. А потом я увидел этих неряшливо выглядящих “Новых романтиков” и просто сбежал. Я даже не послушал запись. Сказал просто – я не могу, я очень спешу!».

Миллер упустил свою первую возможность, оставив дверь открытой для Стиво, который объявил, что тоже открывает свою звукозаписывающую компанию, Some Bizzare, с целью выпустить давно им запланированную компиляцию демок футуристов. «Депеши были в Bridge House в Кэннинг Тауне, во время одного из моих выступлений, и я пообщался с ними по поводу моего лейбла и будущей записи», – вспоминает предприимчивый Стиво. Винс Кларк же смеется, вспоминая: «Мы были молодыми и впечатлительными, а Стиво говорил вещи типа – “О! Я могу устроить вам разогревочный тур с Ultravox!”, – и это было бы воплощением мечты». И хоть группа была воодушевлена энтузиазмом Стиво, ничего конкретного по-прежнему не получалось.

«Где-то в пределах месяца после первой встречи я увидел их выступающими», говорит Дэниел Миллер, который приготовился укусить вишенку во второй раз. «Я даже не понял сразу, что это те же парни, что были в офисе Rough Trade. Они играли на разогреве у Fat Gadjet в Bridge House, и я подумал, что они потрясающие. Даже не могу сказать, зачем вообще остался на них смотреть, но помню тот вечер довольно хорошо. Fad Gadget только закончил саунд-чек, и обычно я уходил со всеми, но по каким-то причинам я остался и стал наблюдать за этой группой, которая выглядела сомнительной шайкой “Новых романтиков”, а я ненавидел их. Однако то, что звучало из микрофонов было невероятным. Я подумал тогда еще – ну ок, все сперва играют хорошую песню. А в

итоге становилось только лучше и лучше.

Большинство песен, которые они сыграли той ночью, фактически оказались на первом альбоме. Они были необыкновенно скромными, а вы должны помнить, что в то время большинство электронной музыки делалось людьми вроде меня, которые имели слегка претендующий на искусство бэкграунд – The Human League или Cabaret Voltaire. Мы все были немного старше, и поэтому на нас сильно повлиял краут-рок.

А у меня в голове было это видение намного более молодой группы, которые должны появиться на электронной сцене, по сути, концепция моих вымышленных Silicon Teens. И хоть их не существовало, мы называли их первой в мире подростковой полностью электронной поп-группой. Не нужно быть умником, чтобы понять, что будут люди, чьими первыми инструментами были синтезаторы, а не гитары. Именно такими людьми я видел Depeche Mode тогда. Позже я конечно понял, что не совсем уж прав, и они могут играть на гитарах. Но такой была идея в моей голове, когда я смотрел за их выступлением в тот вечер».

Миллер встретился с ними за кулисами после шоу и сказал: «Я бы очень хотел сделать что-нибудь с вами, сингл там, что-нибудь».

«Я пошел на них снова на следующей неделе, ну, чтобы убедиться. Я тогда работал с Бойдом Райсом, и он также пошел на это шоу и был потрясен. Я еще раз с ними пообщался и, в общем и целом, все было решено». По версии Гаана, «Дэниел пришел снова и сказал, что может сделать нам запись. Если после мы не захотим с ним остаться, нам и не придется. Это было самое честное из всего, что мы когда-либо слышали». Кларк: «Дэниел предложил нам сделку, всего на один сингл. Мы не могли решить, какое предложение выбрать, поскольку Стиво все еще был заинтересован. Я точно не помню, почему в итоге мы пошли с Дэниелом, но с этого все и началось».

Стороны не потрудились подтвердить свое соглашение письменным контрактом, ограничившись рукопожатиями. Миллер со страстью создавал на своем лейбле мятежный и независимый дух, как среди артистов, так и в манере ведения дел. В любом случае, Mute по-прежнему была очень маленькой организацией, когда Depeche Mode пополнили ее реестр, составив компанию Fat Gadjet и Non. «В то время у меня был всего один сотрудник», говорит Миллер, находясь в просторном, многолюдном, современном и хорошо укомплектованном офисе Mute на Хэрроу-роуд. В конце же 1980 года он работал из своего дома в северном Лондоне, недалеко от Голдерс-Грин.

Хотя Миллер и Depeche Mode заключили неформальное

вербальное соглашение, Стиво по-прежнему был постоянно рядом, вынюхивая возможности. Авантюрист музыкальной индустрии утверждает: «Depeche Mode очень смущала сложившаяся ситуация – идти ли им дальше с Mute или с Some Bizzare, потому что мы находились в сильной позиции с точки зрения воздействия на СМИ. Поэтому я просто пошел за кулисы на одном из ранних концертов, подошел к Дэниелу и сказал: “Я только что сообщил парням, что ты отличный парень и им следует пойти с тобой”. Я сказал им, что Дэниел честный и заслуживающий доверия человек. В то время у меня были The The и Soft Cell, когда у Дэниела был Fad Gadget на его лейбле, так что с художественной точки зрения его сердце было в правильном месте. С тех пор мы поддерживаем очень близкие отношения. Когда у меня бывали проблемы, Дэниел всегда помогал».

Миллер подтверждает, что этот эксцентричный, одухотворенный и инстинктивный пионер альтернативной музыки (в 90-х офисы Стиво в Мэйфэре будут включать в себя личную часовню и исповедальню для всех потенциальных клиентов, привозящих демо-записи) был союзником, а не соперником. «На самом деле я работал со Стиво целую вечность. Прежде всего, когда он был диджеем, я присылал ему все наши релизы из Mute. Потом он начал продвигать концерты в Кларендоне под своим знаменем “Электронных вечеринок Стиво”. Все наши ребята там выступили: DAF, Fad Gadget, Бойд Райс. Мы были хорошими друзьями со Стиво и он обсуждал со мной свой альбом-компиляцию. Он хотел получить Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire и меня для проекта. У него была куча кассет никому не известных молодых ребят, и он хотел все их включить в запись. Не думаю, что между нами было какое-либо соперничество. Я услышал Soft Cell за вечность до Стиво, потому что Фрэнк Тови учился в колледже вместе с Марком Алмондом. И они послали ему кассету, чтобы я послушал ее – до того, как я узнал о Depeche Mode. И кассета мне, в общем-то, понравилась, но я точно не был потрясен. Стиво увидел Depeche Mode за несколько дней до меня, но был в полном восторге от Soft Cell, я же был в восторге от Depeche Mode. И он сказал: “Что-ж, раз у тебя есть Depeche Mode, то у меня будет Soft Cell”. Я думаю, что депеши захотели бы работать со мной в любом случае, но потом получилось так, что я спродюсировал сингл “Memorabilia” для Soft Cell. И тогда мы договорились, что Depeche Mode сделают песню для альбома Стиво».

Стиво: «Я очень четко помню, как Дэниел и Soft Cell записывали “Memorabilia”. Я пришел в эту маленькую студию в Ист-Энде в 10:30 утра. Я был пьян. Был день рождения Дэниела

Миллера и он не спал всю ночь, и я сказал: «С днем рождения, Дэниел!», и тут он заблевал весь пол. Воняло – жуть. Я по-прежнему убежден, что это именно то, что придало треку его шероховатость. Вы когда-нибудь пробовали сводить трек в таком состоянии? Единственное, чего вы хотите, это свалить оттуда».

В конце 1980 года Depeche Mode поехали в студию в восточном Лондоне для записи трека «Photographic» для альбома *Some Bizzare*. «Я хотел поместить по-настоящему хорошую песню на альбом Стиво, но не абсолютно лучшую», говорит Миллер, который выступил неофициальным продюсером записи. Группа собрала свое оборудование, и тогда их новый ментор попросил сыграть «Dreaming Of Me», «Ice Machine» и «Photographic» вживую в студии. В их арсенале в то время были синтезатор Moog Prodigy, Yamaha CS5, маленький синтезатор Kowai и Dr Rhythm – очень простая программируемая драм-машина. У Миллера было кое-какое слегка навороченное синтезаторное оборудование, но немного. Он располагал парой обычных и модульным ARP 2600 синтезаторами с дополнительным аналоговым секвенсором. «Помню, как Винс выдал «вау», когда все это увидел,» смеется Миллер. «Он действительно был в секвенсере, потому что у него был очень точный звук. Мы все это использовали в “Photographic”. Трэк мы записали очень быстро, сыграли и смикшировали в один день».

Миллер был в восторге от знакомства с подростковой поп-группой, которые, ко всему прочему, были очень простой и настоящей электронной музыкой. «Особенность Depeche Mode заключалась в том, что они были очень минималистичны. Не было ни звука, ни части, которых не должно было быть. Это было очень функционально – по факту они и не могли играть иначе из-за их простецкого оборудования. У них были только монофонические, не полифонические синтезаторы, так что они могли играть только одну ноту за раз, никаких аккордов. И они очень хорошо использовали собственные ограничения. В то время мне присылали много кассет, на которых была крайне самовлюбленная, бессвязная и плохая музыка. Здесь же все было так отстранено от самих себя, что меня и привлекло».

Ревностное, пуристское отношение Миллера к электронной музыке было частично вдохновлено минималистским подходом Kraftwerk к их массово популярным альбомам 70-х годов, *Man Machine* и *Trans-Europe Express*. Крайне редко дающий интервью участник группы Ральф Хаттер как-то сказал: «Мы можем передать идею одной или двумя нотами. И лучше сделать так, чем сыграть сто или больше нот. С нашими музыкальными машинами больше не стоит вопрос виртуозной игры – вся

необходимая нам виртуозность уже в них заложена. Поэтому мы концентрируемся в своей работе на очень прямом минимализме».

К концу 1980-го Depeche Mode насладились своей первой прессой, когда газета Basildon Evening Echo написала заметку о местной группе. Журналист заключил: «Они… могут пройти длинный путь, если кто-то попросту покажет им дорогу к хорошему портному». Флетчер подтвердил бывшие кошмары стиля: «Я носил широкие бриджи, футбольные гетры и ковровые тапочки. Мартин мог покрасить половину лица в белый, а Винс выглядел как беженец из Вьетнама. Он тонировал лицо, красил волосы в черный цвет и носил бандану». Бойд Райс вспоминает, как впервые встретил Винса Кларка с лондонским «Bridgehouse»: «Он был похож на Люсиль Болл!».

Глава 2
Фантазирую о себе, 1981

В феврале 1981 года Стиво выпустил свой долгожданный проект мечты – *Some Bizzare Album*. Он открывается очень красивой и минималистичной песней «Sad Day от Blancmange» (очень отличающейся от их более поздних хитов «Living On The Ceiling», «Blind Vision и Waves») – это была захватывающая, эклектичная запись, выходящая за рамки монохромных, роботоподобных образов, приписываемых поп-футуризму. Наряду с Depeche Mode также появились на записи Soft Cell с их психопатической песней-мутантом «The Girl With The Patent Leather Face» (Девушка с лакированной кожей лица), The The Мэтта Джонсона, чей безымянный трек отличался чистым вокалом и параноидальной городской атмосферой. Культовый электро-музыкант из Манчестера Эрик Рандом появляется на композиции «I Dare Say It Will Hurt A Little» (Посмею заметить, будет немного больно), но многие другие исполнители были неясными и так и остались незаметными – вторичные Neu Electrikk и Naked Lunch, например.

Крис Бон из NME сосредоточил свое внимание на депешмодовской «Photographic», описывая ее как «очень уверенную и аккуратно структурированную, с переплетенными синтезаторными мелодиями, слегка подпорченную лирикой футуристов 30-х, но спасенную постоянно вибрирующей линией мелодии».

В альбоме *Some Bizzare* доминировали некоторые музыкальные «условности» футуристической эпохи: почти вся электроника была мрачной, минималистичной и симметричной; примитивные драм-машины пропитывали песни нелепым рваным ритмом; а самопроизводство способствовало отделению разных вокалистов от общей монотонности. Как бы там ни было, этот футуристичный поп, безусловно, был совсем не похож на кричаще украшенную, но музыкально намного более обычную «Новую романтику».

«Мы были футуристами, – сказал Дэйв Гаан через несколько лет, – мы работали с людьми, которые хотели быть индивидуальностями. Вся эта тема с “Новой романтикой” подразумевала, чтобы все выглядели одинаково, какими бы яркими они не были. А футуристы были продолжением панка. Вот чему мы следовали в то время».

Даже почти двадцать лет спустя Стиво одержим связью между

Some Bizzare и очищенной версией художественного движения, существующего с начала века. «Никто на самом деле не хотел называться футуристом. Это означало, что у тебя нет чувства юмора и ты кто-то вроде подсевшего на научную фантастику ботана». К началу 1981 года Гэри Нуман провел два года, делясь со своей публикой мрачной и тоталитарной научной фантастикой, создавая свое футуристское наследие. «Поскольку мы играли на синтезаторах, – говорил Гаан в 81-ом, – предполагалось, что мы должны странно смотреть на людей и не улыбаться». Флетчер соглашается: «Люди думали про нас – “о, синтезаторы… должно быть, они очень угрюмые”. Многие “Нуманоиды” приходили на наши выступления». Однако Depeche Mode не очень-то соответствовали этим ожиданиям. Они не были хоть сколько-нибудь научно фантастичны, и хотя Гаан был довольно статичным исполнителем, иногда оказываясь почти неподвижным из-за нервов и отсутствия опыта, при этом он никогда не казался отчужденным, отдаленным или потусторонним.

Несмотря на не самые удачные рецензии альбома, вклад Depeche Mode в *Some Bizzare* вдохновил британские музыкальные медиа на изучение группы. Бэтти Пейдж из Sound написала первую большую статью, уведя термин «футурист» от образа элегантного, артистичного и элитарного пижона. В начале 1981 она писала: «Развейте в своих головах несостоятельную версию о том, что футуристы это либо скучающие мальчики-мумии, теребящие свои дорогие гаджеты, либо отчаянно серьезные авангардисты, пытающиеся проповедовать Евангелие по Кафке: нынешнее появление электронных коллективов это поистине низовой уровень – множество молодых людей (и девушек) выбирают себе в развлечение не дешевые гитары, а синтезаторы и драм-машины, чтобы создавать упрощенные и мгновенные мелодии».

К тому времени, как Пэйдж взяла интервью у группы, они привлекли внимание крупных лейблов, которые искали молодые таланты в инди-секторе. Миллер вспоминает: «Вскоре после того, как мы решили сделать сингл вместе и даже до того, как он, собственно, был выпущен, группа стала высоко котироваться в прессе, и несколько лейблов приходили к ним, предлагая кучу денег. Линия, которую они гнули, всегда была одинаковой, “О, да, конечно, Mute – милый лейбл, но вы никогда с ним не прорветесь. И у него нет выходов на международный рынок”».

Depeche Mode отвергли все предложения, доверившись Миллеру, который показал себя очень проницательным проводником в карьере и музыке. Винс Кларк рассказал журналу

Sound: «У нас были наилучшие шансы в Mute. Дэниел всегда хорошо относился к нам, и нам нравилось, как он работает. Мы послушали, конечно, парочку других компаний, но решили остаться с ним. Он достиг большого успеха с Silicon Teens, и мы чувствовали такой же энтузиазм по отношению к нам. У Дэниела отличный нюх на такие штуки. Он очень недооцененный человек». В свою очередь, Миллер чувствовал сильную ответственность перед группой и должен был быть уверен, что он «…сделал для них лучшее, что мог. Это также было крайне важно для Mute Recordsturned и всей этой альтернативной стороны индустрии, маленьких лейблов, которые старались не быть перемолотыми гигантами. В противном случае, мы бы закончили бесплатными A&R-менеджерами для больших брендов. Мы же хотели создать свой собственный бренд, и работать с артистами долгие годы».

По-видимому, именно твердая уверенность Кларка в том, что лейбл Дэниела Миллера именно то, что нужно Depeche Mode, сыграло основную роль в том, что они объединили свое ближайшее будущее. Амбиции единственного постоянного члена группы (остальные по-прежнему либо где-то работали, либо учились в колледжах) продолжали двигать их вперед, в то время как остальные участники были не слишком уверены или, как минимум, не слишком коммуникабельны. Уступчивый Мартин Гор был рад двигаться дальше вместе с Кларком и Миллером, но задавался вопросом: а не будь у них этого застенчивого, но решительного характера, который двигал группу именно в том направлении, остались бы они с Mute Records? «Почему мы не подписали контракт с большим лейблом? Это ведь было весьма заманчиво. Оглядываясь назад, я не могу понять, почему мы этого не сделали. Невероятное везение, что так сложилось. Вот вы можете себе представить четырех восемнадцатилетних парней с ветром в карманах, которым вдруг предлагают суммы вроде 200 000 фунтов, а они отказываются? А это лучшее решение, которое мы когда-либо принимали».

Дэниел Миллер хорошо понимал послушную природу Гора – фактически она превратилась в шутку группы: «Мартин не конфликтный человек, поэтому он позволяет событиям совершаться, даже если и не сильно этого хочет сам. Мы называли это “синдром Арсенала”. Когда мы только начали работать вместе, у нас бывали эти банальные разговорчики на тему того, кто какой футбольный клуб поддерживает. И тогда он сказал: “Полагаю, я болею за “Арсенал”. А я спросил: “Что ты имеешь в виду под своим “полагаю”?”. И он рассказал мне, что они хоть и нерегулярно, ходили на матчи с друзьями его отца, но

последние пять лет, говоря по правде, ему все это не приносило никакого удовольствия. Однако он не хотел ничего говорить, поэтому продолжал ходить. В этом суть Мартина. Он не сопротивляется событиям. Для него лучше скучать каждый вечер субботы, чем расстроить кого-то, сообщив, что он не хочет идти. Вообще это очень милое качество».

Даже более демонстративный и нетерпеливый Гаан признается: «Настоящая причина того, почему мы не подписались работать с крупным лейблом, была, видимо, в том, что мы были настолько нерешительны, что возможности просто проплывали мимо нас. Дэниел Миллер нам тоже, конечно, советовал не спешить, однако он никогда не подталкивал нас к тому, чтобы непременно остаться с ним. Но он говорил, что независимо от их предложения он сделает лучшее, что в его силах, чтобы дать нам аналогичное, и если мы хотим попасть с нашими синглами в чарты, то он сделает лучшее, на что способен, чтобы получить для нас и это».

Миллер быстро сообразил, что Depeche Mode были полны энтузиазма во всем, что касалось альтернативных и инди-сегментов в Mute, которые нравились всем членам группы: «Я думаю, для них было важно быть с независимым лейблом, организаторы которого были настолько близки к группе. Им хотелось быть в инди-чартах, и, в любом случае, им не нравились представители больших компаний, с которыми они встречались».

Скорость, с которой группа прогрессировала, застала их врасплох. Миллер почувствовал, что больше всего были ошеломлены Гор и Флетчер. «Дэйв и Винс были амбициозными парнями, а вот в двух других не чувствовалось уверенности. Глядя на них, мне казалось, будто я вижу обычных любителей, которые занимаются чем-то просто потому, что им это нравится. Они только-только начинали понимать, насколько хороши». Флетчер подтверждает: «Винс всегда толкал и толкал нас вперед, он был очень амбициозен. А мы с Марти люди неамбициозные. Мы – ленивые люди».

В настоящее время Гор и Флетчер работают в Depeche Mode практически индивидуальными художниками. «Но в ранние годы Флэтч был словно громкой половиной Мартина, – рассказывает Миллер. – Да, в некоем роде Флэтч и Мартин были как две половинки одного человека – они идеально дополняли друг друга. Энди закоренелый прагматик, очень честный, не избегает споров и, вообще говоря, даже любит их; Мартин же мечтательный, артистичный и избегающий конфронтации любой ценой».

В начале 1981 года пара по-прежнему работала в городе, и

увольняться никто не хотел, особенно Флетчер, который не воспринимал музыку как свою профессию. Страстный Гаан был самым впечатлительным участником коллектива, но остальные относились к переменам с куда большей подозрительностью и осторожностью. Подобная осторожность позволила Гору и Флетчеру спокойно прикрывать тылы, до того момента, как они убедились, насколько успешным стал коллектив. Они доверяли советам Миллера, наслаждались атмосферой независимого лейбла, и, что особенно важно, обстановка была достаточно неформальной для них, чтобы пожать руки и присоединиться к плаванию на ранних стадиях. Миллер по-прежнему так и не попросил подписанный контракт с группой. «У нас была устная договоренность о разделении доходов 50/50 на территории Великобритании и 70/30 во всем остальном мире, в их пользу. И это была очень даже хорошая сделка для начинающей группы, – говорит босс Mute спустя почти двадцать лет. – Потенциально, они по-прежнему на тех же условиях, но контракты, которые мы имеем за рубежом, означают, что за каждую проданную запись им приходит намного больше денег. Так-то это по-прежнему наши 50/50, но, очевидно, теперь мы делим гораздо бóльшие суммы».

Флетчер: «Мы решили зарабатывать за счет процентов. Не было никакого шанса, чтобы кто-либо из ведущих брендов обеспечил нам такую же сделку, которую дал нам Mute. Хоть и пришлось первые два года жить особо без денег, попросту потому что у нас не было большого прогресса». Какими бы у группы не были причины остаться со своим лейблом, их друг Дэрил Бамонт убежден, что это было правильное решение. «Дэни-ел превратился в их наставника. Им очень повезло найти его. Я думаю, что если бы у них был менеджер следующий по учебнику, то это означало бы для них массу давления, чтобы максимально быстро достичь высоты, как, например, было у Duran Duran и Culture Club. А потом они бы столкнулись с эффектом пирамиды – быстрый взлет и быстрое падение. Но Дэниел разрешал им принимать собственные решения, также как и делать собственные ошибки. Поэтому они выросли естественным путем. Depeche Mode были Silicon Teens в реальности. Он нашел группу, созданную им в собственной голове. И он не мыслил только на год вперед, он выстраивал намного более дальновидную стратегию».

Поняв свое ближайшее будущее, вся электронная четверка отправилась в студию Blackwing, находящуюся в секуляризированной Церкви всех Святых, что в южно-восточном Лондоне, чтобы записать песню Винса Кларка «Dreaming Of Me» как свой первый сингл для Mute. Миллер обнаружил Blackwing во время работы над своим проектом Silicon Teens, испытывая

необходимость в большой и просторной студии, где бы он мог поставить и подключить все свои синтезаторы. «Большинство людей, работающих в студиях в то время, думали, что если у тебя нет ударника и гитариста, то это все не настоящая музыка, а ты всего лишь чудик со своими черными коробками, который толком и не знает, как играть, – вспоминает Миллер. – Однако Эрик Радклифф, инженер в Blackwing, моментально увлекся идеей записать электронную композицию. У него не было никакого электронного бэкграунда, но он был очень изобретательный музыкант, а также он был ученый. Если я правильно помню, кандидат наук в лазерных технологиях, или вроде того. У нас была масса проблем с синтезаторами, потому что они не были разработаны под вещи, которые мы хотели от них получить, так что Эрик нам очень помог». Фактически, в течение нескольких лет все музыканты Mute записывались в Blackwing, а в ранних восьмидесятых синти-поп артист Yazoo даже сделал реверанс в сторону Эрика, назвав свой дебютный альбом *Upstairs at Eric's* (Наверху у Эрика).

Тем временем, Миллер и Depeche Mode выбрали «Dreaming Of Me» в качестве дебютного сингла, поскольку решили, что композиция представляет собой нечто среднее между их поп-материалом и мрачными и менее мелодичными треками, которые они исполняли на концертах. «Это был очевидный первый сингл. У нас было песен двадцать к тому моменту, но Дэниел, как взгляд со стороны, помог нам выбрать. Мне кажется, это классическая поп-песня».

«Это было очень волнительно, – усмехается Миллер спустя двадцать лет. – Я очень хорошо помню свой тридцатый день рождения, потому что я тогда в первый раз увидел обложку «Dreaming Of Me», а с группой мы играли шоу в Rainbow, который диджеи и промоутеры Стив Стрейндж и Расти Иган называли "Народным дворцом". Это был первый большой концерт "Новых романтиков", и Стрейндж с Иганом собрали все синтезаторные группы – Ultravox, Metro, танцевальную команду Shock. А потом они пригласили Depeche Mode открывать концерт. Это было первое для группы выступление перед большой аудиторией, и многие многолетние фанаты группы утверждают, что это был первый раз, когда они их увидели. Так что очевидно, впечатление они произвели хорошее».

Depeche Mode после сыграли в Cabaret Futura, футуристком клубе Berlin-esque 16 февраля 1981 года, а спустя четыре дня в магазины прибыл сингл «Dreaming Of Me», ставший тринадцатым для лейбла Mute. Крис Бонн из NME писал потом в своей рецензии: «Несмотря на полное нарциссизма название, «Dreaming

Of Me» это сладкий и непритязательный кусочек электронной прихоти, нечто похожее на творчество Orchestral Manoeuvres In The Dark. Тревожный вокал, запрограмированные ритм-секции и сахарная мелодия соединяются вместе на приятные три минуты». Бэтти Пейдж описала песню, как «сладкий, простой, точный и легкий синти-поп», но также выразила мнение, что группа могла бы развить собственное звучание, включив в записи живого барабанщика. Гаан отверг эту идею – не по причине пуританского ужаса истинного последователя Kraftwerk, но по куда более прагматичным причинам: «Я не думаю, что это случится в данный момент. Кассеты, которые у нас есть, звучат как настоящие барабаны, в любом случае. Я знаю, что Orchestral Manoeuvres In The Dark критиковали за использование драм-машин на сцене, но худшее, что они когда-либо делали, так это взяли в группу барабанщика. С тех пор все было очень плохо. Нам точно он не нужен – будет всего лишь лишний человек, кому надо платить».

Depeche Mode наслаждались прослушиванием своей записи по радио, которую запускали диджеи Питер Пауэлл и Ричард Скиннер на Радио 1, хотя пробиться в топ-75 трек смог лишь месяц спустя после релиза. Но зато сходу занял очень многообещающее 57 место. Позже Флетчер признавался: «Наибольшее волнение, которое я испытывал, было, когда мы попали в чар-ты, пробившись в шестую десятку».

«Тогда это было и правда большое событие, если ты попадал в топ-75, – говорит Миллер, – тогда Woolworths покупал песню, а ты начинал получать телеграммы со всего мира с вопросом о покупке лицензии на запись».

Mute и Depeche Mode доказали не только способность их альянса пробиваться в чарты, но также заинтересовали босса американской компании, Сеймура Штайна, который в начале 80-х подписал контракт с Мадонной. Миллер уже работал с ним во время лицензирования трека «T.V.O.D.» группы The Normal и композиций Fad Gadget[3] для выпуска их в Штатах. Голодный до новых записей американский босс взял привычку регулярно летать в Англию и направляться сразу в магазин Rough Trade в Ноттинг-Хилле, где он сразу спрашивал: «Что у вас есть интересного?». «Там я его и встретил, – говорит Миллер. – Я сказал ему, что у меня есть новая группа и спросил, не хочет ли он прийти на них посмотреть. Он пришел и тоже их полюбил».

Как обычно, Дэрил Бамонт работал роуди на том шоу: «Он пришел в Sweeneys, на дискотеку в Базилдоне в апреле 1981-го. Парень из Нью-Йорка, который открыл миру Мадонну. У нас – в Базилдоне! Не сказать, чтобы Sweeneys было особенно необычным местом. Это была обычная базилдонская дискотека, но их

менеджер понял, что Depeche Mode это нечто стремительно растущее. Группе нравились яркие персонажи, а Штайн был тот еще бунтарь. Помню, он повел нас в китайский ресторан на ужин и рассказал кучу безумных историй о музыкальном бизнесе. Он очень любил группу и чувствовал себя вовлеченным в процесс, хотя, как только они стали большими, машина Warner Brothers стала поддавливать».

Флетчер вспоминает историю с легким недоумением: «Большой американский босс, президент звукозаписывающей компании, подписавшей Talking Heads и The Pretenders, приходит в маленький клуб, вмещавший около 150 человек. У нас даже гримерки там не было, мы встречались с ним на лестнице. И он подписал нас после нашего первого сингла. Он действительно был удивительный персонаж».

В дополнение к энергозатратной сделке со Штайном, Миллер упорно работал над организацией лицензионных отношений в Европе. Он начал набирать новую базу бизнес-контактов среди людей, которые могли поделиться советом и опытом по управлению брендом, и таким образом познакомился с парнем по имени Род Бакл, который запустил крупнейший шведский инди-бренд, Sonet. «С помощью Рода я понял многое о мировой индустрии, – говорит Миллер, – мы с ним вдвоем колесили по Европе и подписывали лицензионные сделки на второй сингл группы, “New Life”».

Depeche Mode продолжили давать концерты всю весну и лето 1981-го, начиная от Технологического колледжа в Саутэнде и круиза по Темзе и заканчивая разогревом Fad Gadget в лондонском Лицее. На том шоу журналист Пол Дю Нойер заключил: «…Depeche Mode, эта группа из Базилдона, украли шоу. Три синтезатора и певец, визуально напоминающие Spandau Ballet, а на деле выдающие интересную и оригинальную музыку».

Также группа впервые выехала за пределы Южной Англии, отыграв сеты в Лидсе, Бирмингеме и Кардиффе. Свое оставшееся свободное время – за исключением безработного Кларка, который заполнял паузы, организовывая концерты для группы, – они проводили в Blackwing, записывая новые песни. «Мы подбирали время для сессий довольно странным образом, – вспоминает Миллер. – Мартин и Флэтч оба работали днем в банковской и страховой сфере. Дэйв учился в Техническом колледже Саутэнда, а Винс был на пособии. Он был очень важной движущей силой в группе, надо сказать. Он был тем человеком, который организовывал выступления, кто писал большую часть песен, делал аранжировки и решал, каким именно образом они будут играть. Таким же он был и в студии. У него всегда было очень

четкое понимание того, какой именно он хочет слышать песню, и он всегда был уверен в себе и в правоте своей идеи. Способности Винса в управлении оборудованием также стали улучшаться».

«Я бывал в Blackwing, давая Винсу пару советов по поводу звука и помогая ему с технологиями и различными вариантами аранжировок. Потом приезжали Флэтч и Марти после работы, в своих плутоватых костюмах, и они были гораздо больше увлечены поеданием своей еды и игрой на игровых автоматах. С тех пор не многое изменилось, кстати говоря! Потом мы могли позвать Марти и попросить помочь нам с дополнительной мелодией. И, как правило, он жаловался: “О, мне точно надо подойти? Я пока занят со своими китайцами!” И потом он спускался, со своей китайской едой в одной руке и играл восхитительную мелодию другой. А когда Гаан бывал в студии, он постоянно сомневался на счет того, как музыка звучит и постоянно задавал вопросы, даже если все шло гладко». Эта уникальная поведенческая картина, с воодушевленным, но вечно сомневающимся Гааном, возбужденно сновавшим туда-сюда, пока парни упаковывали свои синтезаторы, рассеянная безучастность закрытой компании Флэтча и Гора продолжается на протяжении всей их карьеры.

К моменту выхода «New Life» в июне 1981-го Depeche Mode дали почти 50 концертов и стали хитом в чартах, однако Гаан отмечает, что «у нас не было уверенности, когда «New Life» только вышла. Песня была радостным танцевальным поп-треком с бессмысленной, даже ребяческой лирикой». «Песни Винса странные, потому что они ничего не значат, – сказал Гор в свое время. – Сперва он ищет мелодию, а потом просто нанизывает на нее слова, подходящие по ритму».

«Dreaming Of Me» уже привлекла внимание индустрии к коллективу, но летом 1981-го Depeche Mode стали полноправными поп-звездами. На той же неделе, на которой Ричард Синеер устроил группе сессию на Радио 1 (включая песни Винса Кларка «Boys Say Go!» и «Photographic», а также две вещи Гора – «Big Muff» и «Tora! Tora! Tora!»), «New Life» попала в британский чарт. За следующий месяц композиция взобралась на 11-е место, позволив группе впервые попасть в чарт Top Of The Pops. «Все было в порядке, – вспоминает Флетчер о прорыве на телевидение. – Но сперва я чувствовал себя придурком. Стоишь себе такой, нажимаешь на клавиши, делая вид, что ты играешь, и поешь в микрофон, который не включен. Спустя какое-то время думаешь: “Боже, что я тут делаю, я выгляжу кретином в глазах миллионов людей!” Но потом мы привыкли к этому. Теперь это просто забавно».

Когда 15-недельный график «New Life» подошел к концу, а

продажи остановились на уровне 500 000 копий, Гаан покинул свои художественные курсы в колледже. Говорят, что необходимый эго-импульс к этому решению певец получил, когда его преподаватель из колледжа отправил его за рабочей практикой в центр Лондона. Пока фронтмен мыл окно универмага, он обнаружил себя в центре внимания толпы девушек. В любом случае, полмиллиона копий оказались достаточным доводом и для ультра-осторожных Флетчера и Гора, которые уволились со своих работ в банке и полностью сосредоточились на группе.

В 1981 году Depeche Mode выглядели и вели себя как обычные соседские парни, обсуждающие подводку для глаз, и не пытались изображать из себя молчаливых, модных и недоступных денди. Как рассказывает один новообращенный фанат, Стив Сазерленд из Melody Maker, четверо мальчиков больше были похожи на «…добрых щенков, одинаково как за чаем с вашей бабушкой или целуюясь в клубе». «В них не было ничего элитарного, – говорит Миллер, который был “изгнан” из Blitz Стивом Стрейнджем из-за недостатка лоска. – Я понимал, что элитизм был важной частью для определенной клубной культуры, но мне это не нравилось. “Депеши” были поп-группой. Многое из музыки “Новых романтиков” было говном, поскольку это был всего-лишь фейковый Боуи – куда больше рока, чем попа. Я же был заинтересован в электронике и не собирался идти на компромиссы с использованием рок-динамики».

Базилдонские корни группы также отделяли их от более уверенной сцены Лондона, Бирмингема и даже Лидса и Шеффилда, где аура арт-подполья крутилась вокруг The Human League, Cabaret Voltaire и Soft Cell. «Я думаю, что большинство других синтезаторных групп были из городов с более раскрученной клубной культурой, – заключает Дэрил Бамонт. – Базилдон же всегда ошибочно считался прессой чем-то более похожим на шутку, чем на город».

«В Англии люди вообще помешаны на своем происхождении, – говорит Миллер. – Классовые различия для всех важны. Ты из Манчестера, ты из Бирмингема… и намного круче, если ты из Манчестера, чем из Бирмингема, и хрен его знает почему. Я думаю, что у Базилдона была устоявшаяся картинка, которая не очень-то соответствовала действительности. Я полагал, что это уютный деревенский городок, а на самом деле это оказалось достаточно тяжелое место».

В отличие от своих отчужденных или заведомо ироничных синтезаторных соперников Depeche Mode были очаровательно наивной поп-группой. Гаан как-то объяснял журналисту: «Мы –

P.U. Ну, знаешь, поп и ап». Кларк же его поправлял: «Правильнее говорить U.P. – Ультрапоп!» Критики реагировали на них так, как и предполагал Дэниел Миллер изначально, – на основе Silicon Teens выросла подростковая поп-группа, использующая новые технологии без тяжелой научно-фантастической атмосферы или арт-помпы. Стив Сазерленд с энтузиазмом сказал: «Черт, почти самая совершенная поп-группа ублажала два этих уха весь сезон. Они представляют собой комбинацию знаний и наивности, достаточно обученные, чтобы играть по правилам, и достаточно гениальные, чтобы их нарушать».

С конца 1980 по 1983 год британская музыка проходила через изобретательный период, когда водевиль, ирония, юмор, амбиции, инновации, технологии и мода сразу сочетались в некоторых фантастических поп-звездах и песнях – и все с предусмотренным чувством неизбежного устаревания. Одной их типичной и экстремальной трансформации той эпохи можно считать группу Adam and The Ants, перевоплотившихся из типичных панков в щегольски одетых индейцев для своего первого хита «Dog Eat Dog», закончивших мейкапом в белую полоску, двумя барабанщиками и попав в гламурную ловушку своими песнями. Годом позже Адам Ант сознательно подвел итог своей креативной аффектации строчкой из своего хита 81 года «Prince Charming»: «В осмеянии нет ничего страшного».

Также удивительно было и в мае 1981-го, когда андеграундная электронная группа The Human League неожиданно пере-открыла себя в роли остроумной «электронной АББЫ», а певец Фил Оукли открыто обсуждал свои меркантильные амбиции: «Я наношу мейкап просто потому, что люди больше слушают наши записи, если я наношу мейкап. По тем же причинам я ношу идиотски длинную с одной стороны стрижку. Это трюк, и если он необходим для того, чтобы люди слушали вас, значит это именно то, что вам надо делать. Чем больше людей вы сможете привлечь, тем лучше. Но сразу предупреждаю – проколотые соски это проблема. Теперь мне звонят маленькие девочки и спрашивают, как им сделать также».

Из всех пост-панковских групп, кто стремился к успеху после долгих лет бедности, The Human League совершили самый радикальный переход. Практически в одночасье медиа решили, что это нормальный подход, сосредотачиваться на сиюминутных продажах записей, не задумываясь о будущем, особенно когда все эти новые коллективы смогли выжать что-то продуктивное из всего панка, самопровозглашенной профпригодности, и, казалось, отдавали себе отчет в собственной недолговечности (эта идея позднее была разрушена их регулярными камбэками в 90-х).

Продюсер The Human League Мартин Рашент, который сыграл определяющую роль в формировании их классического альбома *Dare* 1981-го года, объяснил это новое отношение, когда «любой способен», появлением новых технологий: «Оборудование было великим уравнителем, уничтожающим все это виртуозное дерьмо».

В 1981 году Soft Cell устроили настоящий прорыв, записав кавер-версию гимна северного соула (музыкальное движение, возникшее в Великобритании в 60-х), песню «Tainted Love». О записи написали в NME, охарактеризовав ее как «превосходную – функциональные текстуры электропопа встряхивают и создают формы, вызывающие грусть по забытому жанру…».

«Tainted Love» взобралась на первую строчку чартов, превратив Марка Алмонда в поп-звезду неудачников: «В школе я не был крутым и выживал лишь за счет того, что веселил людей. Меня всегда интересовали неудачники, люди, которым приходилось бороться, чтобы выжить… Среди аутсайдеров я чувствую себя как дома». Музыкальному обозревателю Мэри Харрон нравилась готовность Soft Cell обнажать свои слабости, и, подводя итог, она написала: «После всей идеи “Новой романтики”, этому пониманию крутости, построенной на аккуратных и выверенных образах, Алмонд вдохновлял, всегда оставаясь в образе себя. Как правило, он капитально проваливался, но ему было наплевать. А поскольку он действительно был поп-звездой, он придал некого гламура самой неудаче. Видео на сингл «Bedsitter» рассказывало о том, как можно было видеть скомканную разбросанную одежду на полу, грязные чашки и миску с кукурузными хлопьями, а потом просто пойти на танцы и забыть обо всех этих образах: реальность одинокого и грязного подростка и миф о клубной жизни, оформленный, как достижимая мечта».

Миловидность и юношеское упрямство Soft Cel, известие о найме The Human League двух простецких девушек из Шеффилда на бэк-вокал, серьезность голосов OMD и невинный синти-поп Depeche Mode были ярким контрастом восторженному стремлению «Новых романтиков» к богатству – от утверждений Стива Стрейнджа о том, что он всегда чувствовал себя «отличающимся и авангардным» до заявления Саймона Ле Бона, говорившего, что лучшее в известности – это возможность хоть 24 часа в сутки есть копченого лосося.

Эта пропитанная потом атмосфера была идеальной для обычных подростковых амбиций Depeche Mode, и в июне они записали новый, заразительно цепляющий трек – «Just Can’t Get Enough». Релиза, тем не менее, пришлось ждать до осени, так как

«New Life» еще четыре месяца продержалась в чартах.

После завершения работы над новой композицией, группа отправилась в небольшое турне по стране, заскочив в клубы в Брайтоне, Манчестере, Лидсе и Эдинбурге, где они лицом к лицу столкнулись со своими фанатами, представляющими смесь из «Новых романтиков» и горстки поклонников попа. Дэрил Бамонт: «До их первого альбома, *Speak and Spell,* это было непонятно, но потом всплыло, что их обожает молодежь, очень молодая аудитория. В 1981 они все еще были крайне популярны среди всей этой тусовки “пост-Студии 21”».

Дэниел Миллер добавил себе еще одну должность к боссу звукозаписывающей компании, менеджеру, продюсеру и другу – он также отправился с ним в тур. «Когда я начинал, я был водилой, тур-менеджером и звуковиком», – смеется он.

В августе Depeche Mode появляются на обложке номера NME, фотографию для которой снял Антон Корбайн, сфокусировавшись не на Дэйве Гаане, а на человеке, стоявшим за ним, из-за чего сам Гаан получился размытым. «Я был очень разочарован, – говорит Гаан. – Я вроде как был на обложке, а вроде и нет. Грубовато с его стороны. Я помню, как это фото занимало все мои мысли. Я думал – “вот же подонок! Он снял меня для обложки, и абсолютно не в фокусе!”». Интервью, взятое Полом Морли, показывало новый феномен попа с интеллектуальным и оптимистичным уклоном, однако бросалось в глаза отсутствие в нем «депрессивного» Винса Кларка. Тихий и немного странный автор песен группы держал свои мысли при себе, но позже рассказал, что испытывал клаустрофобию внутри рутины успешной карьеры. «Я потерял энтузиазм. Мы превратились в продакшн-машину, и это пугало меня. Техника улучшалась, методы улучшались, наша игра улучшалась, но я обнаружил множество вещей, которые не давали нам экспериментировать. Мы были так заняты, каждый день что-то происходило, не было никакого времени просто даже оглядеться по сторонам, поиграть для себя».

Это было опасное время для четырех молодых базилдонских парней, поскольку музыкальная индустрия все еще не воспринимала их всерьез, относясь к ним больше как к некой причуде – их поклонник Нил Фэррис проделал отличную работу, обеспечив их синглам место в дневное время на радио, но он не собирался выстраивать их авторитет. Музыкальная пресса наслаждалась их невинностью, которая, разумеется, не могла прожить долго, и Дэниел Миллер был настроен доказать, что у Mute может быть по-настоящему хитовая поп-группа. «Да, возможно они слишком часто давали интервью и появлялись на

телевидении, – заключает он, – но это сложно. Mute был молодым лейблом, а участники группы по-прежнему были тинейджерами. К сожалению, к ним приклеился этот образ подростковой поп-группы, который так никуда и не делся в этой стране».

7 сентября Depeche Mode выпустили свой третий сингл «Just Can't Get Enough», который тут же занял самое высокое в карьере группы на тот момент место в чарте – 8-е. Ультра-поп композиция быстро стала любимой у фанатов. Однако на каждого критика, который размышлял о юной страсти трека, находился другой, считавший, что синглы Depeche Mode становились уж слишком веселыми и детскими. Сани из Record Mirror суммировала это альтернативное мнение, когда написала следующее: «…очень приятная и бодрая, задорная и очень близкая к раздражению».

19 сентября Depeche Mode сыграли на благотворительном концерте Amnesty International в Лондоне, а после впервые отправились в тур по Европе. Небольшие гастроли включили в себя четыре города: Гамбург, Амстердам, Брюссель и Париж. Внешний вид музыкантов – рубашки в оборку, обильный макияж – побудили европейскую прессу заранее наречь их группой «Новых романтиков». «Должно быть, мы дали 39 интервью, – вспоминает Гаан, – Нас спрашивали, были ли мы участниками движения "Детишек из "Блитца", после чего прямо напротив наших идиотских фотографий в дурацкой одежде и с макияжем им приходилось писать опровержение этой теории с наших слов». Но что самое важное – в туре отношения между некоторыми участниками серьезно накалились. Миллер вспоминает: «Пропасть между Винсом Кларком и остальными стремительно увеличивалась. Дошло до того, что они попросту не разговаривали друг с другом».

Дэрил Бамонт вспоминает, как своенравный, но неразговорчивый автор песен сообщил ему о своем намерении в первый день стартующего английского тура группы: «Не думаю, что кто-то удивился, когда Винс решил уйти, – говорит Бамонт. – Винс стал очень тихим за несколько месяцев до того, как покинул коллектив. Smash Hits обычно делали флекси-диски для своих обложек, но Энди и Март были в отпуске, поэтому Винс просто пришел и записал такой диск сам, с Дэйвом на вокале. Помню, как Флетч сказал: "Не думаю, что Винс нуждается в нас". По-моему, он просто был счастлив делать все по-своему.

У Винса не было коллективного менталитета, в то время как остальные чувствовали себя частями одной группы. Ему нравилось уединяться и тратить на проект свое время самостоятельно. Винса трудно понять. Это забавно, поскольку всех трех оригинальных членов Composition of Sound можно было

перепутать, поскольку с ними было в принципе сложно сблизиться. Не знаю, не думаю, что тут дело в Базилдоне, скорее как-то связано с церковью или типа того».

Флетчер: «Винс был важен для концепции группы. Без него мы бы не знали куда идем. Он был движущей силой. На самом деле это странно. Я не думаю, что он когда-либо сожалел об уходе. Думаю, он чувствовал, что может все это делать сам. И это правда, он мог».

По словам Миллера, никто не думал, что группа распадется. «Все, кто был близок к их окружению, знали, что Мартин был по-настоящему хорошим сонг-райтером. Даже в треках Винса его мелодические вклады были очень хороши. Они уже уволились со своих работ, у них была в активе парочка хитов, так что было очевидно, что сдаваться никто не собирается. Мартин писал песни, а Флетч взял на себя многие роли, которые раньше “играл” Винс – организационная сторона вопроса и т. п. Все это важно, поскольку они были на Mute, у нас всего-то было три или четыре группы, поэтому они были крайне важны для нас. И ребята были очень оптимистично настроены и точно знали, что именно хотят делать».

На первый взгляд решение Миллера и Depeche Mode двигаться дальше, после потери музыканта, написавшего все хиты группы, выглядит несколько опрометчивым. Это был крайне конкурентный период в британской поп-музыке, когда захватывающие новые группы появлялись чуть ли не каждую неделю – как пример Teardrop Explodes, ABC, Culture Club, The Associates, Simple Minds, Japan, The Cure, Ultravox, Visage, Wham! и Spandau Ballet. «Оглядываясь назад, я думаю, что нам, возможно, стоило обеспокоиться несколько больше, чем мы тогда сделали, – вспоминает Гор. – Думаю, что это одна из прелестей молодости. Запаникуй мы, возможно, нас бы и не было здесь сегодня».

«Винс, наверное, слегка удивился нашей спокойной реакции, – заключает Флетчер. – Но мы были заранее готовы к такому повороту – атмосфера в группе давно стала хуже некуда. Мы втроем и Винс сам по себе. Ему казалось, что мы стали общественной собственностью. Ему не нравилось то, что происходило с Depeche Mode, не нравилось ездить в туры и быть знаменитым».

Было принято всеобщее решение молчать об уходе Кларка до конца тура по Англии осенью 1981-го. «Винс заранее нам сообщил о своем уходе. Но мы все вместе решили поначалу об этом молчать, так как мы вот-вот должны были заключить сделку с американской Sire Records, и нам не очень-то хотелось

огорошить их новостью о том, что мы лишились главного сонграйтера».

31 октября, все еще с Кларком в составе, группа отправилась в свой первый тур по Британии в поддержку своего предстоящего дебютного альбома *Speak and Spell*. В качестве разогревающей группы на всех аншлаговых концертах выступил электро-поп дуэт Blancmange, который также был на альбоме Стиво *Some Bizzare*. Несмотря на замалчиваемое решение Кларка уйти, Дэрил Бамонт настаивает, что все участники общались с ним, как ни в чем не бывало. «Они устойчивые парни. Решили: “Ок, он сваливает, но это никак не помешает нам оторваться и хорошо провести время всем вместе”».

Бамонт, который работал роуди в туре, вспоминает публику, приходящую на концерт, как «…ту еще смесь. Были и некоторые молодые фанаты, но была также и старая непотопляемая гвардия, потому что это были выступления в клубах вместе с еще одной группой, которая также частенько выходила на сцену в полночь. На многих концертах существовало возрастное ограничение, 18 и старше, например, в клубе Top Rank в Бирмингеме». У Флетчера была собственная теория несоответствия возрастов той аудитории, которая покупала их записи, и той, для которой они выступали на концертах: «Не думаю, что поездка в тур играла важную роль в том, что мы делали. Мне кажется, большая часть людей, которая покупала наши записи, никогда не ходила на живой концерт, и никогда туда не пойдет. Они лучше будут разглядывать фотографии в журналах».

Фронтмен, харизматический Дэйв Гаан, на сцене пытался устроить эффектное зрелище, хотя это воспринималось негативно, поскольку сравнивалось с безудержным рок-н-ролльным поведением, понимание которого придет позже. У команды не было четкого представления о том, как они хотят преподать себя. Они были плохо одеты, этакая адская смесь из отживших свой век прибамбасов “Новых Романтиков” и дешевого барахла с центральной улицы. К тому же усугубляла положение недвижимость синтезаторов на сцене (в противовес гитарам), которая ограничивала их как шоуменов. Гари Ньюман решил эту проблему сильно насыщенным световым оформлением и холодным языком тела. The Human League использовали диапроекторы для создания хаотичных образов за ними, а Kraftwerk построили своих собственных роботов. «Мы больше не делаем фотосессий, – объяснял Ральф Хаттер из Kraftwerk в поздних 70-х. – У нас есть механические болваны, точные копии нас самих. Они сделаны из пластика и более устойчивы к фотографии».

Depeche Mode были не единственной электронной группой, испытывающей трудности с соответствием музыки и имиджа, – Энди МакКласки из OMD, который был больше похож на молодого учителя географии, чем на поп-звезду, признавался: «Наш внешний имидж – абсолютная неразбериха. Мы выглядим как кучка придурков, только что подобранных на улице».

Свободное от сцены время Гаан и Гор проводили со своими подругами, Джоанной и Анной, которые помогали по мере сил и возможностей – Джо начала заниматься фан-клубом, а Анна работала в рекламном магазине. Дерил Бамонт, только что окончивший школу, был теперь их полноправным администратором во время гастролей, создавая очень дружелюбную и тесную атмосферу за сценой. Все участники тура испытали настоящее чувство потери, когда Винс Кларк отыграл свой последний концерт с группой 16 ноября в клубе The Lyceum в Лондоне. Как только шоу закончилось, единоличный автор всех песен ушел, обернувшись и махнув на прощание рукой.

В ноябре Mute выпустила дебютный альбом группы. «Это был еще один волнующий период, – говорит Миллер. – Как только запись вышла, у нас появился наш первый офис, и я расширил штат сотрудников до трех или четырех человек. Территориально мы расположились на площади Сеймур в Вест Энде». *Speak and Spell*, заявленный как спродюсированный Depeche Mode с сопродюсером Дэниелом Миллером, поднялся до 10 места и оставался в чартах 10 недель. Он включал в себя 2 хит-сингла – «New Life» и «Just Can't Get Enough», плюс треки, которые были наиболее любимы публикой в живом выступлении группы. Нелепая обложка с изображением лебедя была не особо удачна, но зато она помогла группе отличиться от своих поп-конкурентов, которые предпочитали оклеивать свои пластинки собственными фотографиями.

У фотографа Брайана Гриффина была парочка известных обложек в конце 70-х и в начале нового десятилетия, включая *Armed Forces* Элвиса Кастелло, *Look Sharp* Джо Джексона и *Soldier* Игги Попа, а также фотографии на альбом для Teardrop Explodes, Echo & The Bunnymen и Devo. «У меня был агент, и он снимал помещение в магазине на Площади Сеймур, – вспоминает Гриффин. – У агента был первый, второй и третий этажи, и однажды он пришел ко мне и сказал, что на нижний этаж въехала маленькая звукозаписывающая компания, и им требуется сделать дизайн обложки для одной из своих групп. Поэтому все, что мне надо было сделать, это спуститься на один лестничный пролет, а там встретиться с Дэниелом и еще парой человек. Это была очень маленькая компания. Я поговорил с Дэниелом, встретился с

группой и составил себе первое впечатление. Встреча была очень забавной, потому что они казались такими безразличными. Никаких эмоций – им, казалось, все было по барабану. Но чем дольше я работал с ними, тем более эмоциональными они становились. В общем, я сделал обложку в своей студии в Ротерхит. Бог его знает, почему я впихнул этого лебедя в целлофановый пакет. Понятия не имею. Их реакция была неоднозначна».

«Это было ужасно, – сказал Гаан вскоре после релиза альбома. – Парень, который сделал это, Брайан Гриффин (он также делал обложки Echo и The Bunnymen), когда объяснял свою идею, говорил: "…Представьте лебедя, плывущего в воздухе, будто скользящего по стеклянному морю", и это звучало клево. А на деле – дурацкий лебедь в целлофановом пакете! Предполагалось, что это будет выглядеть мило и романтично, а получилось попросту комично».

Отзывы о *Speak and Spell* были в основном положительными, ну и с Sounds, которые написали про «модные ритмы электро-диско вперемешку с незатейливыми мелодиями мальчукового ансамбля и вихрем нео-народных синтезаторов для создания незамысловатого поп-суфле». Melody Maker писали: «Столь очевидно яркий, так ясно сверкающий новой жизнью, странно, что они не выжгли глубокие танцующие тени на стенах». Пол Морли из NME исследовал несколько глубже: «Depeche Mode взяли сверкающую, поверхностную, внешнюю, предсказуемую ПРЕЛЕСТЬ "тинбопа" – пассивные образцы Slik, свежее хвастовство Bay City Rollers – и залакировали все это умом и наглостью. Они привнесли интеллект в жвачку». Record Mirror поставили им высший балл, пять из пяти, охарактеризовав альбом как «обаятельное, нахальное ассорти навязчивых танцевальных мелодий, приставучих и коротких, каким и должен быть лучший поп». Но автор статьи особо выделил мрачную «Photographic», как один из основополагающих моментов альбома, заявив, что та похожа на Ньюмана в лучшем проявлении, но все же еще лучше. Все те же зловещие нотки – как музыкальные, так и лирические, но под быстрый танцевальный бит вместо серьезности, которую Газза всегда наносил блестящей кистью».

Speak and Spell получился очень жвачным и наивно звучащим, но там есть скрытые намеки на команду, желающую провести более глубокое исследование музыкальной области и темы. Винс Кларк добавлял настроенческий симметричный электро-поп «Photographic» и «Puppets», а также мечтательную «Any Second Now» к тому более мрачному направлению, выбранному раньше, но важнее было, что Мартин Гор, проявившийся в «Tora! Tora!

Tora!» и великолепной инструменталке «Big Muff», указал путь к будущему Depeche Mode. *Speak and Spell* также вмещает чистый электронный звук их живых выступлений, мешая чистоту Kraftwerk с тинейджерскими поп мелодиями.

Дэниел Миллер специально акцентирует внимание: «Мы никогда не использовали полифонические синтезаторы для создания звуков, поэтому все должно было быть четко выстроено. Мы чувствовали, что с электронной музыкой ничего специально делать не надо, и я до сих пор в это верю». Хотя, пусть даже так это и было, через пару лет Дэйв Гаан открещивался от альбома. «Когда я слушаю песни из *Speak and Spell*, мне становится стыдно, хотя тогда мне казалось, что они суперские!».

В декабре 1981 года Mute официально объявила об уходе Кларка. Как только тур закончился, между Кларком и группой быстро поселилось чувство неприязни, поддерживаемое агрессивными и конкурентными характерами Гаана и Флетчера. «Это ни в коем случае нельзя было назвать дружескими отношениями, – говорит гиперактивный, эмоциональный Гаан. – Обе стороны имели кучу претензий. Так продолжалось около года, пока все не сошло на нет. А пока не закончилось, было много подлости».

В то же время группа поместила объявления на последней полосе Melody Maker, дословно: «Известной группе требуется музыкант, умеющий играть на синтезаторе, возраст – до 21 года». Их первый американский тур был намечен на январь 1982 года следом за синглом «Just Can't Get Enough», который активно крутился в американских клубах, поэтому им нужен был кто-то, чтобы играть вживую партии Кларка. У них при этом не было намерения брать постоянного человека. Одним из клавишников, пришедшим на просмотр, был 22-летний Алан Уайлдер из Хаммерсмит, что в западном Лондоне.

Родившийся 1 июня 1959 года, он был не только старше других участников коллектива, он был к тому же из более либеральной среды, из среднего класса. «Молодежь Хаммерсмита не такая бунтующая, как в Базилдоне, хотя мои родители не были ни богатыми, ни бедными. В школе я обычно оставался в тени. Мне нравились только музыка и языки». К моменту окончания начальной школы St. Clement Danes Grammar School в возрасте 11 лет он играл на фортепьяно и флейте и скоро стал членом школьного и духового оркестра. «Мои родители хотели, чтобы их дети имели музыкальное образование. Один из моих братьев пианист и аккомпанирует исполнителям всех жанров, второй – учитель музыки в Финляндии».

«После окончания школы в 1975 году я все время был без

работы. Родители посоветовали мне попытаться устроиться в какую-нибудь звукозаписывающую компанию. По-моему, мне отказали раз сорок. В конце концов, я стал мальчиком на побегушках в одной студии (Студия DJM в Лондонском Вест-Энде), где встретил своих кумиров на тот момент – The Rubettes. Еще я играл в маленькой софт-рок группе под названием The Dragons. Потом я переехал в Бристоль, чтобы иметь возможность больше репетировать. Еще играл в различных джазовых и блюзовых коллективах, включая ресторанную группу Real To Real. Какое-то короткое время я провел в одной из групп новой волны Daphne & The Tenderspots (он называл себя тогда Алан Нормал), которая выпустила один сингл «Disco Hell»». После этого Уайлдер присоединился к группе Hitmen (чей солист Бен Уоткинс покинул ее, чтобы основать Juno Reactor), отыграл с ними несколько концертов и увидел объявление в Melody Maker.

Веселый и остроумный Уайлдер признается: «По правде говоря, до того, как я присоединился к Depeche Mode, я ничего не знал об электронной музыке. Среди тех, кто приходил на прослушивание, большинство были их фанатами, и я думаю, что именно мою индифферентность по достоинству оценили Дэйв, Эндрю и Мартин. К тому же я мог начинать выступать с ними прямо сразу. Единственное, что я помню о той репетиции, это то, что на них на всех были шерстяные свитера из Marks and Spencer. Они были невероятно застенчивы. Мартин и до сих пор такой, но тогда он был просто невыносимо застенчив. Он заставлял тебя чувствовать себя крайне некомфортно просто потому, что он сам так себя чувствовал».

«В прослушивании были свои сложные моменты. Я – некто из среднего класса, а они все были парнями из “рабочих”. В музыкальном плане мне казалось, что они играют чуть наивно, но в этом была своя прелесть. А я еще и находился в своего рода безвыходной ситуации и в то время готов был принять абсолютно любое предложение».

Уайлдер также отметил роль Дэниела Миллера, как вдохновителя и защитника: «Дэниел очень чутко относился к любому решению, которое принимали Depeche Mode в те дни. Еще даже до того как я пришел на прослушивание, у меня сначала состоялась встреча с ним – так было у всех претендентов. Он устроил начальный просмотр, и только после этого мне было разрешено прийти на прослушивание. Из тех двоих, кого они пригласили прийти повторно, не подумал бы тогда, что они сами выберут меня. Процедура была такая: они в первую очередь выбирали по возрасту – около двадцати, потом Дэниел попросил нас двоих прийти еще раз, а у того другого парня была парочка

песен, которые очень понравились Дэниелу, и мне казалось, что он решил, что тот второй малый подходит им больше. Наверняка, Дэниел видел, что я был из совершенно другой среды, но он еще и видел, что у меня было музыкальное образование. Как бы то ни было, не думаю, что группа когда-либо обсуждала это решение. Они просто думали, что он может играть партии Винса и он выглядит нормально, берем. В общем, Дэниел позвонил мне и сказал, что я получил работу, хотя было кристально ясно, что они намеревались использовать меня только в туре».

Миллер: «В итоге осталось только двое, и, мне кажется, что лично я симпатизировал другому парню, но они сказали, что хотят Алана, поэтому я сказал – ну и ладно. В конце концов, ведь мы хотели всего лишь найти клавишника для живых выступлений. Мы же не искали постоянного члена группы. Я думаю, что Алан относился к ним слегка пренебрежительно, потому что все их песни он мог играть одной рукой. Но это работало, да и нам не пришлось его учить чему-либо».

«Когда я присоединился к группе, мне совершенно не нравилась их музыка, – признается Уайлдер. – Зато Мартин, Дэйв и Энди были отличными ребятами, поэтому я решил перекантоваться с ними несколько месяцев. Я никогда об этом не пожалел…», – невозмутимо говорит он.

В конце 1981 года трое оставшихся участников группы вернулись в Blackwing для записи нового сингла «See You» – без Кларка или Уайлдера. Миллер заявляет: «Это был первый трек, который мы записали без Винса. Мартин принес эту запись, и она была очень сырой – просто мелодия, запрограммированная на синтезаторе Casio, и Мартин, отбивающий такт ногой. Вся песня была как на ладони, но не было никакой идеи ни насчет аранжировки, ни насчет звука. Это так отличалось от Винса, который имел намного более четкое представление о том, чего он хотел, но зато атмосфера в студии была возбужденной и очень позитивной. Никто и не сомневался даже насчет того, следует продолжать дальше или нет».

Глава 3
Ухожу в тишине, 1982

Алан Уайлдер отыграл свое первое выступление за Depeche Mode в клубе Crocs в январе 1982 года, незадолго до объявления дат американского турне. «Там еще был Дэрил Бамонт, – вспоминает клавишник. – Он всегда был с ними, с тех самых пор, как они начали выступать в Crocs в своих брюках-гольфах и с тонной талька на голове. Помнится, он по-прежнему выглядел лет на 12. В те дни он и Дэйв были практически неразлучны».

Тем временем, Миллер подал документы на визы в американское посольство и столкнулся с неожиданной проблемой – отметка о судимости Дэйва Гаана не вызвала затруднений, зато у Алана Уайлдера оказалась судимость за кражу в магазине, о которой он умолчал на собеседовании. «Когда мне было 17 или 18 лет, у нас с подругой не было ни гроша, поэтому мы украли немного еды в магазине, и нас поймали», – признается он 20 лет спустя.

Однако вопрос был улажен, и 22 и 23 января группа отыграла два шоу в Ритце в Нью-Йорке. На обоих концертах было большое количество публики благодаря успеху «Just Can't Get Enough» и протекции Сеймура Штайна, который в то время был важной фигурой на американской музыкальной сцене. *Speak and Spell* полностью вышел в Америке весной 1982 года, попав на 192 строчку в Billboard Top-200. Тем не менее, их ждал неоднозначный прием американских музыкальных критиков, которые по-прежнему находились под сильным влиянием «динамики рока». Trouser Press был одним из американских музыкальных журналов, которым резали слух искусственная прозрачность и незатейливые поп-мелодии а-ля Kraftwerk: «Depeche Mode используют формулу коммерческой песни с практически непогрешимой точностью. Три минуты могут показаться приятными, но больше – уже заставят вас искать кнопку выключения. Простая, предсказуемая звуковая палитра (только синтезаторы) лишь делают рекламу многоинструментальной музыке».

Они вернулись в Англию ко времени релиза своего четвертого сингла 29 января 1982 года. «Она действительно вся такая приторно-сладкая», – говорит Гаан о песне. Гор: «Это была первая "настоящая" песня, первый образец чистого электро». Хотя «See you» не является одной из их лучших песен, она была жизненно важна для группы и добралась до 6 строчки – их

высшее достижение в чартах на тот момент, достигнутое без помощи Винса Кларка, который предлагал им новую песню «Only You» уже после ухода. Тем не менее, Depeche Mode вернули ее назад, решив, что она неотличима от предыдущих треков. Кларк ушел разобиженный и позже успешно использовал ее для своего нового проекта Yazoo.

Изумив наблюдателей столь быстрым выпуском своего самого успешного на тот момент хита, Depeche Mode столкнулись с трудным переходным периодом. Искусные переменческие клавишные партии с трудом находили соответствие с ужасно банальной тинейджерской лирикой. Кроме того, поп-новобранцы еще не определились ни насчет того, как преподать себя самих, ни как преподать свою музыку. Они переметнулись от костюмов к свитерам Marks & Spencer и коже. На одной фотосессии они были даже в белой одежде для крикета с битами в руках. Худой, долговязый и рыжеволосый Флетчер вспоминает: «После 1982 года мы снова начали выглядеть более обыденно. То, в чем мы выступали на сцене, более или менее соответствовало тому, что мы носили в обычной жизни. Одной из наших главных проблем всегда было то, что у нас не было определенного имиджа. Нас обвиняли в вычурности, когда мы пытались делать то, что не наше по определению, но когда мы вели себя естественно, нас обвиняли в том, что мы сливаемся с толпой. Самый лучший имидж в мире у Pink Floyd, потому что они на самом деле группа без лица».

Другой проблемой было идеологическое расхождение в лагере коллектива по поводу использования доступных тинейджерских журналов и детского телевидения и растущим желанием выстроить карьеру группы через серьезные еженедельные журналы, такие как NME и Melody Maker, и более взрослые музыкальные программы. Дэниел Миллер назначил на роль пресс-атташе Криса Карра, который занимался также Siouxsie and the Banshees и The Associates. Карр был осведомлен об имидже Depeche Mode, хорошо выраженном в памфлете панк-поэта Attila the Stockbrocker, охарактеризовавшего их как гладкую и прилизанную музыку в своем стихотворении «Nigel Wants to Go and See Depeche Mode». «Я с презрением относился к большинству их ранних синглов, – говорит Карр, подтверждая тем самым общее мнение привлеченных сотрудников, работающих с группой. – Как группа они были абсолютно бесцветны. Depeche Mode были совершенно не уверены ни в том, кто они есть, ни в том, кем они хотят быть. Они были бесцветны как коллектив, потому что сказать, что Дэйв был бесцветен сам по себе как личность, будет неправдой! Тем не менее, был такой момент

после ухода Винса, когда мы внезапно осознали, что все-таки что-то же у нас есть, и что если мы не возьмем все под строгий контроль и не будем уделять этому достаточно внимания, то потеряемся. Мы начали искать штамп одобрения у NME. Но ведь с другой стороны был и Нил Феррис, и ротация на Radio 1, которые твердили: “Поп, Поп, Поп”».

Как признается Гор, у них самих было очень мало понимания и контроля над своим имиджем: «Когда в 1981 вышел *Speak and Spell*, мы были молоды, мы были наивны, у нас не было идеи! Изо дня в день нас приглашали на телевидение, у нас брали интервью в прессе, и тогда мы думали, что должны соглашаться на каждое предложенное интервью и в принципе не особо заботились о том, как мы выглядели. Мы были еще детьми, вы понимаете? Нам понадобилось много времени, чтобы осознать, что же, собственно, происходит на самом деле и как следить за собственным имиджем и тем, что мы говорим».

Алан Уайлдер вспоминает некоторые из ранних появлений на ТВ с неприкрытым ужасом: «Съемки в Алтон Тауэрс были просто чудовищны, – убежден он. – Мы должны были кривляться под одну из наших песен, одновременно шляясь по парку, засунув руки в карманы. И мы все были отвратительно одеты. Я бы сказал, что это худший момент в истории Depeche Mode».

Под впечатлением от недавнего успеха в Топ-10, в феврале группа начала репетиции для второго тура по Великобритании. «В этом туре Дэниел принимал самое деятельное участие, – утверждает Уайлдер, который начал узнавать больше о синтезаторах и электронной музыке от основателя Mute Records. – Он записал много различных звуков для *Speak and Spell*, потом эти звуки были переписаны на пленку для тура. Дэниел программировал их. Обычно мы репетировали в Blackwings, где у нас был четырехдорожный магнитофон и два микрофона, мы прокручивали пленку и играли на трех синтезаторах. Мартин единственный говорил мне, какие партии я должен играть. Выглядело это следующим образом: “Так… Винс обычно играл эту партию, поэтому, наверное, тебе тоже лучше играть ее”. Вот, собственно, и все, чем я занимался в первом туре».

10 февраля 1982 года DM отправились в тур, предварительно дав выступление в программе «In Concert» на Radio 1 в Кардиффе. В этот раз гастроли, состоявшие из 15 концертов по всей Великобритании, включая два полностью распроданных шоу в Хаммерсмит Одеон, сопровождались массовой подростковой истерией. Гаан, на долю которого выпало быть основным объектом внимания, не по своей воле прошел обряд посвящения в кумиры неуправляемых подростков, случайно оказавшись с ними

один на один в Лондонском Камдэн Пэлэс: «Я был практически разорван на части. Было на самом деле страшно. Когда я вошел, меня сразу окружили, и кругом были люди, тянущие меня, разрывающие мою одежду, хватающие меня за волосы – я был так напуган, что убежал и спрятался в туалете. Я вообще не хотел оттуда выходить. Думаю, что тот раз был одним из моих худших воспоминаний – те детишки меня чуть не убили».

Уайлдер: «Отдача фанатов в том туре была просто потрясающая. Мы выходили на сцену и играли наши в общем-то незамысловатые мелодии, а аудитория требовала еще и еще, поэтому я всегда знал, что быстро выступление не закончится». Приглашенный музыкант впервые получил возможность для более глубокого общения со своими новыми коллегами, ведь на запись «See You» он допущен не был. «В том туре все подружки сопровождали нас, – вспоминает он. – К концу тура Дэйв уже сильно смахивал на упитанного щенка, потому что он и его девчонка Джоанна обычно сидели отдельно и были завалены грудой пакетиков с всевозможными чипсами и шоколадками, в которых с удовольствием копались. Когда я встретил их впервые, вся команда пребывала в фазе шерстяных свитеров. Я тоже был тихим, неконфликтным и очень милым, но все-таки более практичным». Дэрил Бамонт вспоминает с усмешкой: «Алан тоже был падок на свитера, а еще у него был дурацкий, длиннющий шарф а-ля Доктор Непредсказуемость, который мы все ненавидели. Поэтому мы его выкрали и выкинули».

«Нелегко было вписаться в эту компанию, – сказал Уайлдер (уже без шарфа) почти два десятилетия спустя. – Честно говоря, сейчас я думаю, что мне это в общем-то и не удалось. Они были очень тесно связанным единым целым, и в какой-то степени до сих пор такими и остались – по крайней мере, Мартин и Флетчер. Со своей особой атмосферой, дети рабочего класса, которые в школу ходили вместе, они были очень близки, но несколько не от мира сего». Бамонт: «Алан был из этих новых хиппи, выросших в Хаммерсмите. Я имею в виду, что он ходил в престижную школу, например. Он просто не был таким, как все в Базилдоне. Ему казалось, что мы недостаточно взрослые. Помнится, у нас было выступление в Лицее, мы приехали туда, а ничего не было подготовлено, поэтому пришлось сочинять на ходу, а толпа в зале ревела “Что это за шайка малолетних придурков?” И я не думаю, что Алан когда-либо смог понять нас до конца. Но я также не думаю, что это тревожило его настолько, чтобы он не смог смириться с нашим искаженным менталитетом».

Наблюдательный выходец из восточного Лондона также подметил странную атмосферу команды, к которой он только что

присоединился: «У Флетча и Мартина были очень странные отношения, которые я даже не знаю, как правильно описать. Они как Лорел и Харди. У меня всегда было ощущение, что роль Флетчера – это быть другом Мартина, рупором его интересов. Они неразлучны. Не думаю, что Мартин мог бы быть в Depeche Mode без Флетча, а роль Флетча заключалась в том, чтобы быть там ради Мартина. Он необходим, потому что Мартина действительно трудно выносить. Не поймите меня неправильно, мне очень нравится Мартин, он во многих отношениях прекрасный человек, но он не показывает свои настоящие чувства. Он невероятно застенчив, только если не пьян – тогда он преображается полностью. С ним можно говорить о его чувствах, но если у него есть какая-нибудь проблема, он никогда не скажет, что случилось, а будет просто сидеть с несчастным выражением на лице. И тогда только через Флетча можно выпытать, что же произошло: вот в этом-то и есть полезная функция Флетча как выразителя интересов Мартина. Мартину трудно общаться, и я никогда не чувствовал себя полностью комфортно рядом с ним. Я не думаю, что узнал его за все это время. Я даже не думаю, что у нас с ним когда-либо получилось нормально поговорить».

«Я думаю, что Март и Флетч зависят друг от друга, – подтверждает их старинный школьный друг Дэрил, – хотя по разным причинам и до разной степени. Они очень преданы друг другу, и мне кажется, что для других членов команды это должно было быть порой даже странно, потому что получалась некая группировка внутри группы».

Уайлдер: «Дэниел Миллер также достаточно непростой человек для понимания. Написав песню «Warm Leatherette», когда он еще назывался The Normal, он создал людям четкое представление о том, каким он должен быть, а он, естественно, был полной противоположностью – этот большой, шаркающий, всегда взъерошенный парень, – и это Дэниел. Он похож на тех, кто сидит с кепкой на железнодорожной платформе. И он был тем самым наставником и отцом для других. Он во многом был путеводной нитью, не манипулируя, но присматривая за ними. Поэтому все мои дела с ребятами сначала проходили через Дэниела, и какое-то время я не слишком часто разговаривал с другими членами команды напрямую. Естественно, мы общались во время тура, но перед выступлением такие вещи как: какие песни будут исполняться, что мне надо надеть и так далее, – я узнавал от Дэниела. Это было действительно странно, и то чувство отдаленности присутствовало достаточно долго. Собственно, сам Дэниел тогда сказал мне: “Что же, на самом деле ты не понадобишься им в студии при записи второго сингла”».

«Наиболее открытым из них всех был Дэйв. Дэйв мог часами навзрыд рассказывать о своих чувствах. Он – полная противоположность Мартину. С Дэйвом я мог общаться и разговаривать намного лучше, чем с Мартином или Флетчем, потому что он более приветливый и открытый человек. И какие бы другие недостатки у него не были, это привлекало к нему. И еще к тому же он очень веселый, чего люди порой не замечают в нем. Он блестящий мимик, весьма достоверный – не устно, но визуально. Он доводил нас до колик, изображая Тони Хадли из Spandau Ballet. Или он мог изображать нашего барабанщика Нила Ферриса так, что мы валялись в истерике. Нил обычно носил брюки безумных расцветок или очень узкие джинсы, как диджей Radio 1 Питер Пауэлл. У него была привычка очень энергично подпрыгивать при ходьбе, и Дэйв блестяще копировал его. Поэтому мне кажется, честно говоря, что общаться с Дэйвом у меня получалось лучше, и еще я думаю, что у нас обоих были некоторые проблемы с Флетчем, поэтому с этой стороны мы выступали единым фронтом».

К тому моменту отношения Дэйва Гаана с нервным Флетчером перешли в статус, когда дружеское подшучивание резко менялось на неподдельное раздражение. Как говорит Дэниел Миллер: «Это правда, что даже сейчас Дэйв и Флетч безудержно спорят друг с другом. Обычно это пустая болтовня ни о чем или непонимание. Причем достаточно часто они все же согласны друг с другом. Я был свидетелем некоторых бурных обсуждений, где они оба спорили до хрипоты и только потому, что единственный способ, которым они могут общаться, – спорить. К примеру, идет общее собрание группы и уже через несколько секунд они готовы наброситься друг на друга. С самого первого дня между Дэйвом и Флетчем существовало напряжение, но это все не настолько критично, потому что иначе они не работали бы до сих пор вместе. Если вы спросите их, о чем они спорили, то они, наверняка, и не вспомнят даже, как и то, кто спор выиграл. Чем дальше, тем более осторожны они в том, чтобы избегать конфронтации. Мы стараемся избегать потенциально опасных ситуаций, чтобы они не переросли в конфликт, но все же 18 лет спустя они еще ссорятся».

В конце тура группа отыграла закрытое шоу в своем старом прибежище Bridgehouse, о котором присутствовавший там обозреватель Melody Maker Пол Колберт отозвался так: «Сцена была оформлена бумажными полотенцами из туалета. Неряшливая одежда, истоптанная обувь – вот характеристика обслуживающего персонала». Организатор концерта Терри Мёрфи хотел заплатить группе за выступление 1000 фунтов, но команда

настояла, чтобы эти деньги пошли на реконструкцию и восстановление паба.

Их первый европейский тур открылся концертом в Рокола, Мадриде, 4 марта 1982 года, затем последовали выступления в Стокгольме, Гамбурге, Ганновере, Берлине, Роттердаме, Оберкорне, Париже и Мехелене. Кроме того, они отыграли два шоу на Нормандских островах. После их выступления в Париже на стадионе Le Palace они два с половиной года не приезжали с концертами во Францию. «Они такие недружелюбные здесь. Я уверен, что это связано как-то с нашим названием, – сказал Дэйв Гаан. – Я, например, тоже не очень хотел бы часто видеть группу с названием “Для вас, женщины”». Анна Бернинг, позже работавшая с немецким лейблом команды Intercord, вспоминает, как молодая синти-поп группа впервые приехала в ее страну. «Они привлекли внимание немецкой прессы песнями типа «Just Can’t Get Enough». Наш музыкальный журнал для подростков Bravo сразу схватился за них и напечатал очень много статей. Все время, пока я росла, к ним относились только как к тинейджерской поп-группе. Их хорошо принимала модная молодежь, но, пожалуй, это была вся их аудитория».

Алан Уайлдер: «К нам постоянно обращались с просьбой об интервью журналы типа Bravo. Паршивые фотографии и прочий хлам. Немецкая рекорд-компания в основном делала все то же самое, что и Нил Феррис в Англии, другими словами, извлекала выгоду отовсюду, откуда это было возможно». В следующий же месяц после европейского тура DM без Алана Уайлдера возвратились в студию. «Я прекрасно понимаю, что они не хотели, чтобы со стороны это выглядело, как если бы они нашли замену Винсу, – говорит осторожный Уайлдер. – Они хотели показать всему миру, что они могут делать все сами, без него. Я понимал это, но все же был разочарован».

26 апреля Depeche Mode выпустили следующим синглом легкую «Meaning of Love», утвердившуюся на 12 месте. Хоть позиция в чартах и была достаточно весомой, однако вновь образованный дуэт Винса Кларка с местной девушкой из Эссекса Эльф (Элисон Мойет) достиг 2 места с «Only You» – той самой песней, от которой отказались DM. Естественно, для Кларка это было бальзамом на сердце, а для его бывшей команды – занозой в заднице, особенно, когда СМИ начали раздувать эту тему в межгрупповое соперничество. The Face поместили обзор обоих синглов, подведя итог: «Depeche Mode стоило бы извлечь урок из этого…» В довершение всего, «Meaning of Love» звучала как блеклая подделка песен Винса Кларка, ведь Гор этой песней попытался смягчить переход к его более меланхоличному стилю.

Прибавить к этому неразбериху в коллективе и незащищенность перед Базилдонской тусовкой – и нет ничего удивительного в том, что в 1982 году группа на некоторое время затаила чувство обиды против своего бывшего автора песен. «Происходило ярко выраженное соперничество между ними, и я хотел быть честен по отношению к каждому, – говорит дипломатичный Миллер. – DM делали отличные записи, также как и Yazoo. Если присмотреться к этому периоду повнимательнее, то можно увидеть, что несколько лет я не подписывал контракт ни с какими другими группами с того момента, как я начал работать с Depeche Mode, и до того, как я подписался с Birthday Party в 1983 году. Я не мог работать больше ни с каким исполнителем, потому что у меня не было на это ни времени, ни сил – все было потрачено на команды, с которыми я уже работал. Хотя проблемы были, ни одна из сторон не доводила ситуацию до открытого конфликта. Никто не сказал: “Ну что ж, если эти будут записываться на Mute, то мы уйдем”, или что-нибудь в этом же роде. Никогда ситуация не была настолько напряженной».

Несмотря на это, весной 1982 года Гаан заявил: «Винс сделал пару реклам и записал несколько джинглов… Нам тоже предлагали записать рекламу для Tizer, но мы не захотели». В другом случае он был уже не столь резок: «Мы все считаем, что Yazoo действительно хорошая группа, честно. Мы ходили на их выступление в Dominion в Лондоне и впечатления остались самые лучшие, особенно понравилось оформление сцены. Мы иногда сталкиваемся с Винсом в коридорах Mute, но вряд ли эти встречи можно назвать дружескими. Ну, к тому же он постоянно допоздна работает, нет возможности куда-нибудь вместе сходить после».

Дэрил Бамонт: «Я думаю, здесь имела место обыкновенная мальчишеская зависть. Никто не хотел, чтобы Винс провалился, но DM хотели продать больше пластинок, чем он. Хотя в то время они соперничали абсолютно со всеми. Помню, у нас было выступление в ICA, пришел Дэниел и сказал Дэйву, что сингл Soft Cell «Tainted Love» поднялся на 1-е место. Дэйв сказал тогда: “Да, блин, завидно”».

Тогда же, окруженный спокойной и по-домашнему уютной атмосферой, созданной Джоанной, Дэйв Гаан решил свести татуировку с руки и стереть тем самым следы своего бурного юношеского прошлого. Это было полным кошмаром. Крис Карр вспоминает: «Тогда мы стали называть Дэйва “Человек-хот-дог”, потому что он сводил ее лазером. Все было сделано крайне неаккуратно и выглядело так, как будто на него положили раскаленный утюг. Это ознаменовало начало того периода, в течение которого Дэйв не выкурит ни сигареты и не выпьет ни

капли алкоголя. Он стал мистер Чувствительность. Мартин и Флетч будут напиваться и делать абсолютно все, что захотят, а Дэйв, иногда отводя меня в сторонку, будет проникновенно говорить: “Вот дураки. Я прошел через это все, когда был ребенком”».

7 мая 1982 года Depeche Mode отправились в короткое турне по Америке и Канаде, отыграв 8 дат в клубах Нью-Йорка, Филадельфии, Торонто, Чикаго, Ванкувера, Сан-Франциско, Пасадены и в Рокси, Лос-Анджелес. Дэрил Бамонт, как и прежде исполняя роль администратора, вспоминает: «По-прежнему вокруг группы была большая шумиха. За нами стояла могущественная рекорд-компания, и когда мы приехали в Штаты, вся группа была настроена очень оптимистично относительно своих перспектив». Тем временем, кожа на руке у Гаана пошла пузырями из-за занесенной инфекции, поэтому ему приходилось выступать с перевязанной рукой, что, естественно, не могло не отразиться на зрелищности выступлений, поскольку он был единственным подвижным участником группы.

Все трое участников начального состава группы провели остаток лета в студии Blackwing, записывая второй альбом Depeche Mode с Дэниелом Миллером и студийными техниками Джоном Фраером и Эриком Рэдклиффом. Это дало лишний повод для переживаний и без того изрядно расстроенному Алану Уайлдеру: «Я был страшно расстроен из-за того, что меня отстранили от его записи, учитывая, что с начала года я ездил в туры и выступал с ними, и они рассчитывали на мою помощь после его релиза».

16 августа свет увидел шестой сингл «Leave in Silence», который оказался тревожным звонком, не добравшись выше неприлично низкого 18 места. Тот интроспективный стиль, в котором песня была написана, не оправдал надежд команды на закрепление успеха, однако с творческой точки зрения оказался существенным шагом вперед по сравнению с «Meaning of Love». Мартин Гор: «Мы все верили в этот сингл – пожалуй, даже слишком сильно». Соответственно, цифры продажи сингла оказались удручающими. «Очень редко бывает, что удается поймать особое настроение при записи сингла, но как раз на этом у нас получилось, – сказал довольный Гаан. – На «Leave in Silence» было все: и мелодия, и звук, и настрой – буквально все. Это одна из моих самых любимых песен». Также он добавил: «Релиз «Leave in Silence» был своего рода авантюрой. Ее практически не ставили на радио по сравнению с нашими предыдущими песнями. Да, она плохо продавалась, но в том числе и из-за того, что ее мало крутили. Радиостанции не считали ее синглом, а просто треком с

альбома». Песня собрала немало критики, особенно со стороны Пола Веллера, который заявил: «Более мелодичные звуки издает даже мой зад».

Новый альбом *A Broken Frame* был выпущен 27 сентября и поднялся на восьмую строчку хит-парадов. Стильная обложка была вновь создана Брайаном Гриффином и была значительно лучше, чем на *Speak and Spell*. «По поводу нее велись жаркие споры, – говорит фотограф. – У меня была помощница по интерьеру, и она нашла это пшеничное поле в Хертфордшире, на самом восточном краю Центральных графств. Мы решили сделать фото в духе реалий Советского союза. Эта обложка имеет свою собственную судьбу. В конечном итоге она появилась на обложке журнала Life в январе 1989 года и была названа лучшей фотографией десятилетия».

Флетчер, пусть худой, зато громкий, заявил, что *A Broken Frame* «… намного тяжелее предыдущего альбома, не такой легкомысленный и попсовый». Немногие сегодня рискнут назвать альбом «тяжелым», однако это странная, поразительная запись, в которой есть как обычные, неприметные поп-мелодии типа отталкивающей «A Photograph of You», так и загадочные, как «My Secret Garden». Частично проблема была в том, что Гор был захвачен врасплох внезапным уходом Кларка, поэтому альбом состоял из песен, написанных Мартином в течение нескольких последних лет – «See You» и «A Photograph of You» были написаны еще в подростковом периоде. Природная предусмотрительность группы вылилась также в незаметную смену стиля после того, как главный автор песен практически ушел в самоволку. Дэниел Миллер понимал, что альбом не настолько отличается от *Speak and Spell*, чтобы публика поняла, что уже другой человек пишет песни: «Мартин написал «Meaning of Love», пытаясь быть в рамках жанра поп, в то время как «Leave in Silence» – это классическая песня Мартина Гора. «Photograph of You» – настоящая поп-песня, а «Shouldn't Have Done That» более пессимистичная, и я думаю, что людям понадобилось немного времени, чтобы осознать, написание каких песен является для Мартина естественным».

Depeche Mode действительно использовали новые звуки, для чего пришлось слегка отступить от чистой синти-музыки их дебютного альбома. «На новом альбоме много ударных, – восторгался Энди Флетчер, – причем таких, которые еще никто не делал, плюс звуки марша и все в этом роде, но ничего нельзя назвать инструментом в классическом понимании». Гаан добавляет: «На записи присутствует саксофон, но его практически невозможно различить. Он записан на заднем фоне и звучит, будто это вообще слон». Дэниел Миллер: «DM всегда окружают

мифы, которые абсолютно не соответствуют действительности. Например, что они стали использовать гитары только при записи последних двух альбомов. Впервые гитара была использована на *A Broken Frame*. Их отношение к музыке строилось на ими самими придуманных правилах, даже при том, что они их часто нарушали. И если у тебя другой подход к созданию музыки, то тогда она становится невзрачной и как у всех. Мы создавали свое звучание, а не клонировали другие записи».

Отзывы об альбоме были самые разные. Крис Беркхэм, сам того не подозревая, раскрыл свои консервативные пристрастия в музыке, написав статью в Sounds: «Главной проблемой Depeche Mode является то, что крайне сложно написать поп-песню, используя для ее создания только синтезаторы и исключая прочие инструменты. Причина, по которой Yazoo, если оценивать ближайших конкурентов, умудряются делать свои песни успешными и на более высоком профессиональном уровне, нежели просто “приятная мелодия” это то, что тяжелый синтезаторный ритм теряется на фоне вибрирующего вокала Элисон. Голос Дэвида Гаана служит инструментам – с трудом проталкиваясь, всегда подчиняясь и никогда не приказывая – вместо того, чтобы раскрыться на фоне блестящей плоскости синтезаторов».

NME были более оптимистичны: «Что можно оценить, так это их развивающуюся выразительность, их растущий артистизм, выразительные песни Мартина Гора, песни, которые крепко соединяют народную мудрость и метафизику исчезнувшего Винса».

Тем не менее, Стив Сазерленд из Melody Maker, будучи фанатом первого альбома и синглов с него, высмеял эту попытку дальнейшего развития: «*A Broken Frame* звучит как детская одержимость, которой пытаются прикрыть безразличие… тексты повзрослели от бесшабашно веселых до бесконечно пугающих, но скучные слова «Leave in Silence» так же, как и несерьезные из «Just Can’t Get Enough» – это же просто слова, и ничего более».

Несколько лет спустя после выхода альбома, когда прошло достаточно времени, чтобы все обдумать, Дэйв Гаан признал: «Я думаю, все мы понимаем, оглядываясь на то, что мы сделали, что *A Broken Frame* – наш самый слабый альбом. Определенно. Он очень-очень прерывистый. И очень плохо спродюсирован». Альбом, естественно, не достиг коммерческого успеха *Speak and Spell* ни в Великобритании, ни на международном рынке. «Я осознаю, что мы не были бы здесь сегодня, подпиши мы контракт с мейджором, – говорит Гор, признавая ценность терпения Миллера и его отеческого отношения к группе. – После первого

успеха *Speak and Spell, A Broken Frame* оказался для нас периодом затишья. В принципе, не происходило ничего особенного, но не происходило и ничего обнадеживающего, и я думаю, что нас настиг бы синдром “неудачного второго альбома”, а потом третий альбом доконал бы нас окончательно».

Тем не менее, их фанаты оказали сильную поддержку во время осеннего тура по Великобритании, 20-дневного марафона, в который вошли два выступления в Лондонском Хаммерсмит Одеон в октябре. Хотя публика по-прежнему состояла в основном из восторженных девочек-подростков, Энди Флетчер, заводила на сцене, также обнаружил группу особенно лихих фанатов. «Эти парни считали нас крутыми, вроде электронной версии Angelic Upstairs, – говорит он. – Такие люди стоят под дверьми гримерки: “Эй, Энди”. И тебе приходится общаться с ними со своим великолепным кокни-акцентом. Потом ты уходишь, а вслед несется: “Да, нормалек. Держись, чувак”. А потом надо общаться с маленькими девочками, с которыми надо быть особенно вежливым, потому что они напоминают твою младшую сестренку».

Прямо перед Рождеством 1982 года пресс-релиз Mute объявил, что Уайлдер присоединяется к команде в качестве ее полноценного участника. «Мне позвонил Дэниел, – вспоминает Уайлдер. – Думаю, что ребята посчитали тяжелым трудом самим сообщать хорошие новости. Впрочем, как и плохие».

Глава 4
Снова время строить, 1983

«Get the Balance Right» – первая песня, в записи которой участвовал Алан Уайлдер как клавишник (он также написал b-side «The Great Outdoors») – вышла 31 января 1983 года. Ее характеризует мягкий вокал и меланхолия в сочетании с танцевальным электронным ритмом. Гаан объяснил, что песня «… рассказывает людям о том, что надо идти своей дорогой. Она также задевает тех, кто хочет отличаться от других, просто чтобы казаться особенным. Нужно найти правильный баланс между нормой и безумием».

Сингл добрался до 13 места, изначально попав в чарты на 32 позицию. Вряд ли это можно считать успехом даже на фоне провального *A Broken Frame*. Присутствие группы в чартах с самого начала года было преднамеренным шагом со стороны Дэниела Миллера, который был сильно заинтересован в преодолении случившегося кризиса. В любом случае, Мартин Гор предпочитает долго писать одну великолепную песню, чем много плохих за то же время, поэтому эта песня была единственной. Возможно, из-за отсутствия других альтернатив группа не была уверена в качестве «Get the Balance Right», и их сомнения усугублялись мыслью, что надо продолжать развиваться и искать новый стиль. Сингл стал еще одним треком, записанным в Blackwing той же командой – Миллер, Рэдклифф и Фрайер, хоть и на новом цифровом оборудовании. Мартин Гор признался несколько лет спустя: «Вообще-то это наша наименее любимая песня. Записывать ее было просто адом. Я ненавижу ее, хотя я же ее и написал». Энди Флетчер: «У нас было много проблем, это был своего рода промежуточный период между переходом на новое оборудование, вот так все и получилось».

Тем не менее, 12” ремикс пользовался популярностью у чернокожих американских диджеев, которые крутили ее электронную версию в ночных клубах Нью-Йорка, Чикаго и Детройта. Недружеские отношения с британской прессой были еще более усугублены некоторыми резкими комментариями, в частности, Джон Джилл из Time Out написал: «Я частенько удивляюсь, зачем вообще Господь печется о Depeche Mode». Тем не менее, Sounds были более близки к истине, когда заявили, что «безголосый металл и просачивающиеся синти-пузыри создают прекрасную обертку для блестящей поп-песни».

В поддержку *A Broken Frame* команда отправилась в еще один

американо-канадский тур, но, несмотря на промоушн со стороны K-ROQ и клубов, приезд коллектива оказался малозаметным фактом ввиду отсутствия шумихи в прессе.

Однако после этого тура были даны концерты в Азии, которые произвели большое впечатление на группу. В Гонконгском аэропорту Кай Так музыкантов окружили около 500 фанатов, которые чуть не снесли их. В следующие несколько дней они столкнулись лицом к лицу с совершенно иным образом жизни. Гаан был шокирован видом молодых юношей и девушек, предлагающих себя за деньги в Бангкоке: «Где-то начиная лет с 10, я отчетливо помню все, что казалось мне неправильным. И вдруг я увидел то, что еще хуже, чем все, что видел до этого, – людей, просящих милостыню, и маленьких детей, подходящих к нам в отвратительной, грязной одежде, предлагающих себя или протягивающих ладони за едой. Когда насмотришься на все это, начинаешь понимать, насколько всем нам повезло».

Как только они прилетели домой, Гор начал писать новые песни, пока воспоминания об Азии были еще свежи в памяти. «Он написал очень много песен следующего альбома буквально за пару недель после той поездки, – вспоминает Уайлдер. – Казалось, они были придуманы все вместе и сразу. Было совершенно очевидно, что все эти загадочные места типа Бангкока сильно повлияли на мировоззрение команды».

Энди Флетчер также все более вживался в роль того, кто «соединяет разные концы нитей» в повседневной работе Depeche Mode. У группы не было ни менеджера, ни подписанного контракта, но работа была организована таким образом, что они могли спокойно функционировать и без этого. У них был Дэниел Миллер – друг, которому доверяют, советник, продюсер и босс выпускающей компании; стабильное и постоянно растущее окружение друзей и знакомых, которые хотели помогать им. Даже глава американской звукозаписывающей компании Сеймур Штайн помогал им с самого начала. Флетчер не был ни администратором группы, ни ее финансовым директором (как его представляли в прессе в течение следующих нескольких лет), но он единственный принимал участие в ежедневной работе: встречался с их агентом Нилом Феррисом и бухгалтерами, договаривался о бронировании номеров в отеле, он даже изучал карты дорог и разрабатывал самые короткие маршруты для тура. Таким образом, он делал все, что надо, чтобы Depeche Mode продолжали работать как абсолютно независимая группа, хотя при этом его музыкальный вклад в общее дело значительно уменьшился. Он участвовал в обсуждениях и предлагал различные идеи, но перестал записывать партии для альбома, во

многом потому, что Алан Уайлдер играл на синтезаторах гораздо лучше, чем кто-либо другой в группе.

Когда парни вернулись в Британию, чтобы начать работу над следующим альбомом, они решили поменять стиль путем смены технологии, студийной команды и рабочей обстановки в студии. Осмотревшись вокруг, Миллер и компания решили записывать новый альбом, имя которому дали *Construction Time Again*, в Garden – студии Джона Фокса в Шордитче. «Мне позвонил Дэниел, потому что хотел записывать новый альбом Depeche Mode в Garden, – говорит Фокс. – Я предложил им поработать со студийным техником Гаретом Джонсом, поскольку он имел уже раньше дело с электронной музыкой. В начале 80-х маленькая черная коробочка вводила в ступор большинство студийных техников, потому что они не знали, как обращаться с синтезаторами».

Нервный и гиперактивный Гарет Джонс, который впервые столкнулся с электронной музыкой при записи *Switched-on Bach* Уолтера Карлоса, вспоминает: «Я работал с Джоном Фоксом над его альбомом *Metamatic*, когда он решил вложить деньги в покупку магнитофона, микширующего пульта и организовать студию на складе в Шордитче. Я не участвовал в финансовой стороне вопроса, но помогал ему организовать процесс. На тот период я был его лучшим техником. Каким-то образом об этом прослышали в Mute. Тогда это была очень маленькая звукозаписывающая компания, которая работала в основном в студии Blackwing в южном Лондоне. Depeche Mode определенно искали другою обстановку, надеясь, что это поможет им сделать качественно новую запись, и они пришли посмотреть на студию. Естественно, им нужен был техник, а в те дни было не так-то легко найти студию со своим персоналом. Когда Джон представил мне группу, я особо не проникся. Для меня они были просто очередной коммерческой группой, чьи хиты крутили радиостанции, которые я не слушал».

Расположение студии Garden в восточном Лондоне около рынка Спайтелфилдз переместило участников коллектива в заброшенный, индустриальный район, который уже был источником вдохновения для одного из отцов-основателей индустриальной музыки – детище Some Bizarre – Throbbing Gristle. Ведомые харизматичным альтернативным секс-гуру Дженезис П. Орридж, Throbbing Gristle играли смесь хаотичных металлических и чистых электронных звуков в подвале заводского складского помещения на самой окраине Хакни Филдз. В помещении, которое в средневековье служило темницей для больных чумой, было полно металлического мусора от

старых производств, который группа использовала для создания своей музыки. Чуть ниже на той же улице в Шордитче засели Depeche Mode с магнитофоном, исследуя окрестности в поисках труб и металлолома для создания интересных ритмов и фонов для нового альбома.

Kraftwerk популяризовали внедрение обыденных звуков в музыке в своем хите ранних 70-х «Autobahn». Несмотря на это, у команды из Дюссельдорфа был все же другой подход, нежели у Throbbing Gristle, поскольку они создавали «идеализированную» версию мира вокруг них. Они выставили записывающий магнитофон из окна Фольксвагена Ральфа Хаттера во время поездки по немецкому автобану, а потом вернулись в свою студию Kling Klang, чтобы воспроизвести то же самое на синтезаторах. Хаттер: «Можно сначала послушать Autobahn, а затем выйти и проехаться по автомагистрали. Тогда вы обнаружите, что ваша машина – это музыкальный инструмент. В контексте подобных идей можно обнаружить такие, в которых полно интересных задумок. Это целая философия жизни, вытекающая из электроники».

В своем альбоме *Trans-Europe Express* 1977 года Kraftwerk продолжили изучение взаимоотношений человека и современных машин через путешествие на механизмах – в данном случае на поезде. Хаттер: «Нас завораживает движение [поездов], а не статичные или неподвижные ситуации. Вся динамика индустриальной жизни или, иными словами, современной жизни. Мы действительно рассказываем о своих ощущениях, о жизни, какой она нам кажется. Даже самое возвышенное слово не существует отдельно от каждодневного существования, это вовсе не другая планета, это здесь, на Земле, все происходит».

Тем не менее, именно Throbbing Gristle ввели термин «индустриальная музыка» после осознания того факта, что их непосредственное окружение полностью моделирует их звук. Орридж: «Когда мы закончили свою первую запись, мы вышли на улицу и сразу же услышали проходящие поезда, работу маленьких мастерских под сводами железнодорожных мостов, токарных станков и электрических пил и внезапно подумали, что ничего такого особенного мы на самом-то деле и не создали, а просто неосознанно воссоздали свое окружение».

Были и другие обоснования для использования Орриджевского слова «индустриальный», которые найдут отражение в определении Мартином Гором названия альбома Depeche Mode 1987 года *Music For The Masses*. «В самом слове “индустриальный” заложена некая ирония, – сказал Орридж в 1983 году, – поскольку ведь музыка это тоже “индустрия”. И еще

мы часто шутили в своих интервью, что мы наладили серийный выпуск своих записей как автомобилей – тоже индустрия в своем смысле. До этого поп-музыка была основана на блюзах и тяжелом труде, поэтому мы подумали, что пришла пора усовершенствовать ее как минимум до Викторианских времен – устроить Индустриальную революцию».

Как и Kraftwerk, Throbbing Gristle также предпочитали представлять себя в роли лабораторных техников или ученых, нежели музыкантов: «Нам очень повезло, что Крис Картер без ума от электроники, – сказал Орридж, который позже станет закадычным приятелем Мартина Гора, – потому что он покупает все специализированные журналы, и как только кто-нибудь что-нибудь изобретет, мы тут же об этом узнаем. Мы как настоящие ученые – всегда в курсе происходящих событий и возможностей… Он разрабатывает и создает технологии, тестирует их и потом выясняет, насколько они пригодны, а иногда он изменяет их настолько, что превращает их в совершенно новые звуки, которые мы сразу же используем. Мы сами как некая фабрика…»

Дэниел Миллер играл ту же важную роль для Depeche Mode в плане «индустриализации» музыки с помощью новых технологий. Но в подходе к написанию песен DM и Throbbing Gristle избрали абсолютно разные направления. В то время как поп-группа из Базилдона концентрировалась на поп-мелодии, металлокрушители из Хакни были решительно авангардны, стараясь заставить слушателя слышать музыку по-новому. «Люди сначала ждут от нас классической игры с темой мелодии, рифами и прочими атрибутами, – заметил Орридж, – и они несколько сбиты с толку, когда мы начинаем играть. Они понимают, что все устроено иначе – приходится иметь дело только со звуками, которые строятся друг за другом, как будто кто-то строит машину, – потом все снова в порядке, поскольку они начинают слушать так, как есть. Они пытаются перенастроить себя, чтобы слышать звук, композицию звуков, блоки звуков».

Throbbing Gristle были более мелодичны, чем их австрийские коллеги SPK, которые позаимствовали свое название у группы пациентов психиатрической клиники, известных тем, что, вдохновившись деятельностью террористической организации Баадера-Мейнхофа, они попытались создать свою террор-группу и погибли во время создания своих первых бомб в больничной палате. SPK использовали огнеметы и, как утверждают, ели овечьи мозги прямо на сцене! В то же время в Германии Einsturzende Neubaten крушили сцены дрелями и молотами и добывали звуки из пластов металла. В начале 1983 года Мартин Гор специально ходил на их шоу под названием Metal Concerto в

Лондонском Институте Современных Искусств, чтобы посмотреть на их сценическое поведение.

Даже тяжелое и механическое звучание индустриальной музыки начала 80-х привлекло лево- и правоцентристские группы, позднее добавив элемент фашизма в направление. «Я думаю, мы беспричинно дали жизнь чудовищным, бесконтрольным, ужасным и отталкивающим силам Аушвица», – жаловался Орридж в 1983 году.

Тем временем, порыв Depeche Mode к индустриальному звуку на следующем альбоме был также навеян другими влияниями, которые были очень близки к их дому. В 1982 году Дэниел Миллер самостоятельно участвовал в проекте Easy Listening for the Hard of Hearing с другими членами Mute Бойдом Райсом и Fad Gadget, в котором трио извлекало «фундаментальные» звуки из немузыкальных инструментов. И хоть это и был чистый эксперимент в звуке и аранжировках, с этого момента была изобретена часть новой технологии (и быстро обнаружена Дэниелом Миллером), которая позволила «депешам» использовать и даже манипулировать индустриальными шумами в том виде, в котором это применимо в контексте поп-песни.

Самые ранние цифровые синтезаторы, в частности, Fairlight стоимостью 40 тысяч фунтов, были абсурдно дороги, но они давали возможность растягивать звук во времени, варьировать уровнями тона и смешивать различные комбинации вместе. Сразу за Fairlight появился еще более дорогой Synclavier, который начали использовать Depeche Mode (правда, быстро перейдя на самый дешевый новый сэмплер Emulator 1 по цене 5 тысяч фунтов, как только он появился на рынке). Depeche Mode внутренне были давно готовы к использованию новых технологий на примере Yazoo, которые несколько ранее обратились к сэмплированию. «У Винса одним из первых в стране появился Fairlight, – говорит Дэниел Миллер, – и тогда был мой самый первый опыт сэмплирования. Fairlight был отличным инструментом, слегка ограниченным в возможностях, но очень важным для того времени. Винс много пользовался им для создания первого альбома Yazoo. Он и Depeche Mode всегда старались продвигать новые электронные технологии. В отличие от таких групп, как Ultravox и Duran Duran, которые стали рок-группами, мы всегда находились в поиске новых звуков, того, что еще никто не слышал, не говоря уже о том, чтобы привнести это в поп-музыку».

Сэмплер предлагал фантастические возможности для творчества, впервые обнаруженные американскими группами в 80-х, а в 90-х годах он же стал основным музыкальным

инструментом для таких современных электронных проектов, как Massive Attack и Tricky. Технология сэмплирования также привнесла радикализм в поп-музыку, когда группы начали использовать музыкальные отрывки других групп и создавать песни как коллажи – частично свои собственные музыкальные идеи, остальное – из отрывков других исполнителей. Босс компании Zoo Records Билл Драммонд и экс-гитарист группы Zodiac Mindwarp Джимми Коути, назвавшись Kopyright Liberation Front, проверяли действие английских законов об авторских правах, когда ABBA подали в суд иск за альбом их проекта Justified Ancient 1987 года *What The Fuck's Going On*. Позже он был перевыпущен как *The JAMS 45 Edits EP* уже без сэмплов.

Depeche mode всячески избегали сэмплирования отрывков или отдельных звуков, потому что они боялись, что на них подадут в суд. Гарет Джонс вспоминает: «Я помню только пару случаев, когда мы делали сэмплы. Это были ударники из какой-то песни Led Zeppelin, но ни один из сэмплов не вошел в финальную версию. Они просто не хотели красть музыку из записей других исполнителей. Кроме того, вокруг и так была достаточно нервозная обстановка в отношении авторских прав. Никто не хотел расхлебывать эту ситуацию, впрочем, и до сих пор не хотят. Я помню, как при записи альбома *Ultra* 1997 года, я немного работал с вокалом и при сведении, и было одно демо с битами из песни другого исполнителя. Я сказал: "А звучит круто", а они тут же ответили: "Не-не-не, мы не можем его оставить здесь, это из другой композиции"».

К сожалению, тот же сэмплер стал причиной создания худшей музыки 1980-х годов, поскольку возбуждение от возможности воссоздать целые оркестры или духовые инструменты с помощью машины затмило разум многих музыкантов. Как говорил Джон Фокс, «Гарет был "мастером звука", гением звука, и он вдохновил Depeche Mode на работу с сэмплами, как способ создания тяжелой, индустриальной музыки, тогда как все остальные были зачарованы, потому что видели в сэмплировании лишь способ создания музыки, которую я называю "вычурной". Они пытались создать звук оркестра или настоящих гитар. Синтезаторы должны звучать как синтезаторы, но столько людей пыталось заставить их изображать настоящие инструменты. Это было ужасно. Я думаю, что каждый новый технологический прорыв проходит начальную стадию, когда люди пытаются подстроить его под старые цели. В 70-х Рик Уэйкмэн попытался использовать синтезаторы так, как будто это классические инструменты, и представил смехотворную и помпезную пластинку, абсолютно не использовав имеющиеся

возможности инструмента. То же самое произошло и с сэмплированием, когда каждый старался побыстрее сделать свою “вычурную” музыку. Теперь, естественно, все это выглядит ужасным старьем. А другие, такие как Depeche Mode, рассматривали сэмплирование в качестве своего рода творческого воровства и поэтому были впереди всех».

Гарет Джонс, у которого есть «научное образование», под впечатлением от безыскусного использования новой технологии вспоминает: «“Депеши” никогда не использовали сэмплеры в этом ложном направлении. Для многих они были подарком, потому что вдруг у них появилась цифровая запись виолончели или трубы, и на них можно было играть свои мелодии. Возможно, не самое увлекательное их использование, но очевидно крайне необходимое для саундтреков или музыки в рекламе. Приходилось мириться с потерей качества звука, но, как минимум, не надо было нанимать оркестр или трубача. Всего-то надо: копировать другие инструменты. Мы никогда не использовали их для копирования чего-либо, главное это то, что туда можно было записывать свои звуки».

Гэри Ньюман, такой же крайне обособленный, но увлеченный электронный экспериментатор, как Фокс и Depeche Mode, тогда же занялся сэмплированием для своего прото-индустриального альбома 1984 года *Berseker* и вспоминает об этой новой фазе технологического развития музыки: «Я был в восторге от звука текущей канализации и крышек люков на земле, ударяя по которым, можно было найти суперзвуки. Однажды мы даже пытались засэмплировать звук карбюратора моего Феррари, – вспоминает он. – Можно было даже почувствовать, как она выплевывает в воздух. На мой взгляд, это просто сумасшедший эффект».

Тем не менее, Depeche Mode зашли в поисках звука гораздо дальше, чем многие из их инициативных современников. «Я думаю, что важную роль для DM в легком переходе от аналоговых синтезаторов к сэмплерам и цифровым технологиям сыграл именно Гарет, – говорит Фокс. – Столько неординарных личностей спугнули своих фанатов из-за того, что не использовали синтезаторы фирмы Moog или подобные им».

Энтузиазм Гарета Джонса к новой технологии был в определенной степени заразительным. «Они хотели изменить свой звук, и у них было представление о том, как они будут это делать. Я хотел сделать звук жестче и сильнее, потому что мне это больше по душе. Мне больше нравилась альтернативная музыка. Я жил в Брикстоне, в самовольно занятой квартире, и считал, что ни один коммерческий проект не может быть

хорошим. У меня были достаточно жесткие принципы».

Новое приближение DM к металлическим звукам началось с установки в студии The Garden Миллеровского Synclavier. Гарет Джонс, считавший себя после прослушивания «Warm Leatherette» с подачи Джона Фокса фанатом The Normal, заявляет: «Звук Synclavier был очень высокого качества, хотя, я считаю, поначалу он был моно, но к концу мы его так усовершенствовали, что он уже звучал на множество голосов. Помимо сэмплирования мы сделали еще одну очень важную вещь для того времени – начали использовать акустические басы. Сделали большую контрольную комнату в The Garden, что было совершенно нетипично, зато очень удобно для группы, потому что там они разместили все свои синтезаторы, которых уже тогда была достаточно большая коллекция. Мы с Джоном Фоксом создали маленький круглый коридор, который проходил прямо под улицей, и еще там была пара жилых комнат. Поэтому при записи альбома я повсюду поставил усилители, установил также в каждой комнате микрофоны и подключил синтезаторы через усилители. Основной целью было создать больше глубины и настроения».

А вне студии группа шлялась по восточному Лондону в поисках новых звуков. Алан Уайлдер: «Мы хотели те звуки, которые нельзя было получить из синтезатора, поэтому мы пошли на придорожную свалку около Брик Лэйн. Я помню, мы били землю молотком, потому что только так можно было получить нужный звук».

Самая экспериментальная песня в альбоме – это «Pipeline». Это трек, полностью сделанный из найденных звуков. «Вся песня представляет собой засэмплированный металл, – сияет Джонс, который и до сих пор страшно гордится этой записью. – Мы пошли во дворик, где валялись негодные железнодорожные рельсы, и я купил магнитофон с возможность записи хорошего качества – супертехнология для катушечного магнитофона. Кто-то из группы во время очередной прогулки нашел двор с залежами труб, ржавого железа и старых машин. Мы прихватили с собой барабанные палочки и молотки. Мы находились в открытом пространстве, поэтому, когда мы сэмплировали, то получался один звук очень четкий, около молотка, а другой чуть подальше, пока не затихал, вот так и получалась акустическая перспектива. На «Pipeline», возможно, и есть какие-нибудь синтетические басы, но вся мелодия создана из звуков, которые мы сделали на тех свалках, что для того времени было очень радикальным подходом. Мы записывали мелодии на пленку одну за другой и при сведении не использовали искусственное эхо. Все эхо, которое слышно на инструментальных отрывках, взято из

дворика с рельсами, откуда взялись оригинальные звуки, поэтому-то песня такая особенная. Мы записывали реальные звуки мира».

Дэниел Миллер, по-прежнему игравший активную роль в процессе записи, вспоминает: «Мы долбили, крушили, скребли, дергали, разрывали все вокруг в поисках интересных звуков. Классический трек, составленный из сэмплов, это «Pipeline», в котором все звуки записаны не в студии. Даже вокал не был записан в студии. Мы принесли магнитофон к железнодорожному полотну в Шордитче, и Мартин пел прямо под мостом. На заднем фоне слышен звук поездов и прочая дребедень».

Иронично, но новое оборудование также дало группе возможность использовать гитары. «Использование сэмплов так же оправдано, как и использование гитар, – замечает Миллер. – Это же не просто дробление на части, между ними большая разница».

Возможность создания звука позволила всем в группе музыкально поучаствовать в создании «Construction Time Again». Не-музыканты Гаан и Флетчер с энтузиазмом прослушивали малейшие звуки окружающей среды, вооруженные записывающим магнитофоном Джонса. Тем не менее, они до сих пор несколько необычная связка трех отдельных союзов: Флетчера и Гора, Гана, Уайлдера и Миллера, в качестве высшей инстанции. А теперь и Джонс был добавлен в эту связку. «Мне действительно нравился Гарет, – с теплотой вспоминает Уайлдер. – Он был таким восторженным, когда мы впервые встретились, он просто не мог остановиться – постоянно говорил. Он был гиперактивен. Я думаю, ему нравилось направление, в котором мы двигались, но иногда ему было очень трудно находиться вместе с нами в студии. Мы были настолько разными, и все занимались разными вещами. Половина из нас прозябала в студии, кто-то тихо напивался в соседнем пабе, и только один из нас занимался чем-то полезным. Вот среди этих детей и были Дэниел с Гаретом».

Уайлдер вспоминает, как Энди Флетчер обычно становился мишенью шуток Мартина, когда тому становилось в студии скучно. «Странные отношения Мартина и Флетча превалировали в студии. Складывалось ощущение, что они еще не до конца покончили с детством и потому творили действительно странные вещи. Обычно они играли в игру, когда Мартин прятал футляр от очков Флетча, а Флетч впадал в панику по этому поводу. Это происходило ежедневно и бесило каждого, кто в это время пытался добиться какого-то звука от синтезатора или сделать новую запись, типа Дэниела, Гарета или меня. Только мы начинали играть, как начиналось: “Эй, Март, а, Март! А где мой

футляр? Иди сюда! Что ты с ним сделал?! Я знаю, что это ты его спрятал!" А потом присоединялся Дэйв и начинал издеваться над Флетчем. Таким образом, потасовка длилась около получаса, пока Флетч искал свой футляр, бесясь все больше и больше с каждой минутой, пока Март не отдавал его. Это было каждый день, с того дня, как я начал работать с ними, и было еще пару приколов, которые они также постоянно повторяли».

На самом деле Флетчер был конечной целью для шуток у всех, поскольку его нервный и дерганый характер делал его легкой мишенью и позволял доставать по любому поводу. «Мы очень много смеялись над Флетчем, – объясняет Уайлдер. – Он был тогда сильно взвинченный и очень худой из-за того, что много энергии тратил на нервы. Он частенько впадал в панику, а, знаете, когда люди паникуют, они начинают говорить и делать глупости – и он делал их много. Я думаю, что все это было результатом недостатка самоуверенности и естественно выливалось порой в серьезную депрессию. В такие дни футляр не пропадал».

Тем не менее, Уайлдер подчеркивает, что «…не все дурацкие шутки были направлены на Флетча. Дэниел в студии был жутким занудой, относясь ко всему очень серьезно. Он мог проводить час за часом, день за днем, добиваясь какого-нибудь звука, и был частенько нервным из-за этого. Я не придавал этому особого значения, потому что знал, что он хотел сделать что-то особое. Но он был упитанным товарищем и так низко носил брюки, что было видно задницу. Он стоял за синтезатором, крайне напряженный, а мы кидались в него орешками, пытаясь забросить их за резинку трусов. И он страшно раздражался, когда нам это удавалось».

После того, как запись в The Garden была закончена, группа решила просмотреть другие студии для сведения, потому что в студии Фокса было только 24 дорожки. Пока они этим занимались, Гарет Джонс побывал в Германии на прослушивании одной местной группы из Берлина, которые хотели, чтобы он их продюсировал. «Их менеджер сказал, что они хотят записываться в Берлине, но меня это не устраивало. Тогда он сказал мне: "Ну, дайте мне хотя бы показать вам студию". И он привел меня в огромный пентхаус, который назывался студия Solid State в Ганзе с 56 каналами (единственная на тот момент подобная студия в мире). Она представляла собой комплекс из 5 студий, оборудованных новейшей техникой. Я был просто поражен. Дэниел тоже в тот момент находился в Берлине, потому что Ник Кейв (артист Mute) записывался в Ганза Студио 2. Это был такой огромный зал, очень массивный, с хорошей акустикой и странной вибрацией. В общем, мы встретились с Дэниелом, и я сказал:

“Слушай, а, может, сведем *Construction* здесь?” Дэниел к тому моменту уже проникся духом Берлина, так что идея ему понравилась».

Еще одним важным достоинством Германии в выборе ее местом сведения пластинки было то, что стоило это дешевле, чем в Лондоне. Джонс: «У фунта был устойчивый курс, что позволяло неплохо экономить. Группа могла приехать, жить в лучшем отеле, перевезти все вещи через океан и все равно получалось дешевле, чем в Лондоне». «Да, было дешево», – соглашается Миллер, хотя сейчас он указывает на другие очень важные преимущества. В то время как в Британии процветал рынок альтернативной музыки, в 1983 году (многие группы были вскормлены или открыты Стиво из Some Bizarre), изначальное увлечение синтезаторным попом уже прошло. Возрастающий традиционный поп-року подход к технологии сэмплирования занимал в чартах все более высокие места, что вскоре привело к одному из наиболее застойных и безыдейных музыкальных периодов в Британии в середине 80-х годов. Проводя много времени вне страны, Depeche Mode не были подвержены этому бесплодному, хотя и популярному консерватизму. Миллер вспоминает: «В Британии ничего не происходило, в королевстве было скучно до чертиков. Вот поэтому особенно приятно было выбраться из страны. Оглядываясь назад, могу сказать, что для нас это было, наверное, важно, так как означало, что мы не были насильно вовлечены в это безвкусное безумие, творящееся в Англии. То, что они варились только в своем собственном соку, давало им уверенность в правильности быть не такими как все. Ну и также это не давало им сбиться с выбранного творческого пути».

Участникам группы очень нравилась атмосфера другого города, а также собственный звездный статус. У студии Ганза была также впечатляющая музыкальная история, поскольку именно здесь в конце 70-х Дэвид Боуи записывал свою знаменитую берлинскую трилогию – *Low, Heroes u Lodger*. Англичанин и его друг Игги Поп несколько лет жили в Берлине. Его альбомы *The Idiot* и *Lust For Life*, спродюсированные Боуи, также были записаны в Ганза. Клаустрофобные настроения альбома были частично навеяны расположением студии, окна который выходили на Берлинскую стену. «Мне было там очень хорошо, – восторгается Дэниел Миллер. – Мы работали буквально около Стены. Берлин был маленьким островом в середине восточной Германии, и это оказывало ощутимый эффект на сознание – его было невозможно избежать».

«Как только мы приехали, все тут же прониклись духом Берлина и начали носить черную кожу, и даже я!» – ухмыляется

Джонс. В 1983 году Берлин не сильно изменился по сравнению с теми годами, когда там жили Боуи и Игги Поп. «Берлин – это город с привидениями, но со всеми преимуществами этого. У местной полиции было абсолютно пофигистичное отношение ко всему. Мы это называли “пример для подражания”. К тому же это город алкоголиков, на улице всегда был хотя бы один пьяный». Боуи: «Берлин – это город баров, в которых напиваются печальные, разочарованные люди».

«Он открывал глаза на совершенно другую жизнь, – говорит Миллер. – Можно было закончить работу в студии в два часа ночи и пойти выпить. У города особая атмосфера, которая связана с его историей. Правительство ФРГ хотело сделать его главным украшением своей короны, так что это был инструмент пропаганды. Раньше, если только ты не был рожден в Берлине, не стоило даже думать о том, чтобы приехать туда жить или начинать бизнес. Вот правительство ФРГ и решило изменить законы для берлинцев. Их не забирали в армию, а если ты хотел начать свое дело, то получал хорошие налоговые льготы. Из-за этого большинство уехавших туда были молодыми, артистичными, творческими личностями. Поэтому это было место, где было много студий, артистов и людей, живущих в разрез с общепринятыми нормами. Жизнь не смолкала все 24 часа. Очень сексуальный город. У него был дух приключений, эротизма и новых ощущений. Из-за этого многие вставали на опасный путь. У людей там была сумасшедшая жизнь. Они приезжали на 4–5 дней, принимали большое количество наркотиков и создавали радикальные вещи в искусстве».

Для Depeche Mode это была хорошая возможность избавиться от своих комплексов в чужом городе с репутацией разнузданного, творческого и экстремального места. «Я не думаю, что какое-либо помещение оказало влияние на развитие группы, – спорит Уайлдер. – Ганза было отличным местом, и там мы могли сделать много интересных вещей, но не стоит придавать ей уж слишком большое значение. Мне кажется, что все дело было в том, что мы были далеко от дома и предоставлены сами себе – шлялись по клубам ночами напролет, сэмплируя ночную жизнь. Особенно Мартин любил эти походы, потому что мог там, наконец, раскрыться полностью». Гаан, тем не менее, не так отрывался. Он и чуть более взрослый Уайлдер были наиболее умудренными опытом членами группами, к тому же у него были в тот момент серьезные отношения. Он говорил журналистам: «Мартин просто ведет себя так, как ему всегда хотелось. Будучи подростком, он пропустил этот этап бесконечных тусовок, новых подружек каждую ночь и беспробудного пьянства. Зато теперь он может так

жить. И это вовсе не плохо – все должны через это пройти». Уайлдер: «Безусловно, для группы этот период был очень важным. Тогда некоторые из участников группы взрослели прямо на глазах. К Дэйву это относилось меньше всего. У него все было не так запущено, хотя я замечал, что он становился все более нетерпимым и агрессивным. Возможно, он начинал тяготиться отношениями с Джо».

Мартин Гор разорвал отношения со своей подругой Анной Свинделл, с которой встречался три года и с которой был даже помолвлен. Интересный факт в параллельной истории двух групп – через два или три года Анна начала встречаться с Винсом Кларком. Во время сведения *Construction* у Гора завязались новые отношения с немкой по имени Кристина. После короткого возвращения в Базилдон к сестре и матери он через пару месяцев нашел квартиру в Берлине и начал новую жизнь. Хронолог группы Крис Карр вспоминает: «Нам всем нравилось ходить в один клуб, где стены, пол и даже потолок были стальными. Если бы там случился пожар, мы бы превратились в горячие бутерброды. Там мы выпивали несколько порций текилы, а потом шли дальше. У Мартина было несколько излюбленных мест, которые мы посещали в разное время. Там всегда было много девушек, но фанатки отпугивали Мартина. Некоторые из них вели себя достаточно агрессивно, воображая, что знают его очень хорошо, а он терпеть этого не мог. Он ненавидит конфронтацию, поэтому в подобных ситуациях чувствовал себя неловко. Женщины всегда тянулись к Мартину, у него был длинный список подруг. Не стоит понимать превратно – скорее, это были люди, которые испытывали друг к другу чувство сильной привязанности. У девушки Мартина Кристины была лучшая подруга Нэнни, которая была просто бесподобно красива. Она была нашим неофициальным гидом по Берлину. Кристина, Нэнни и их друзья также время от времени приезжали в Лондон. Они были хорошими людьми, к тому же Мартин любит, когда много народу. Я думаю, алкоголь помогал ему преодолеть свою робость перед женщинами. Конечно, это слишком женский подход, но Мартин всегда был нормальным парнем. Наверное, некоторых удивит, но у мужчин Мартин пользовался не меньшей популярностью». В этом периоде наиболее заметно несвойственное поведение двух личностей: Гаана и Гора. В то время как первый тщательно следил за собой, юный сочинитель песен с головой ушел в безумную ночную жизнь, полную разврата и гедонизма. Крис Карр замечал ту легкость, с которой Мартин предавался новым ощущениям, тогда как Гаан пытался подавить в себе свою истинную сущность: «Осмос – вот настоящее имя

Мартина. Он видел в вещах их суть и брал только то, что ему было нужно. Дэйв, в принципе, тоже также делал, но тогда он еще хотел понять свое отношение к происходящему. Он пытался понять людей: “Насколько они сильны? Это они другие или я по сравнению с ними?” В какой-то мере Дэйв искал сам себе оправдание и подтверждение. “Я буду делать так, я буду делать эдак, я брошу это, я брошу то”. Естественно, Мартину было легче. В его компании нельзя было не заразиться духом веселья и беззаботности».

Так случилось, что Гарет Джонс влюбился в солистку одной немецкой группы и тоже переехал в Берлин. Высокоэмоциональный продюсер вспоминает: «Я несколько старше, чем Depeche Mode, но мы взрослели вместе в тот период, особенно Мартин, который решил остаться в Берлине. Естественно, это отличалось от того, как мы там работали, когда все время проводилось или в студии, или в баре. Мы не ходили ни в театр, ни в оперу, да и вообще больше никуда.

Есть нечто странное в жизни в городе, обнесенном стеной, за которой находится враг. Ведь Берлин – это венец капитализма, потрясающе функциональный город. Многие были влюблены в него, но я не понимаю почему. Он просто был совершенно другим, чем Лондон. Берлин казался рационализированным и почти футуристичным. Там было много темных баров, в которых можно было пить как утром, так и вечером. Еще там полно фриков, одетых в черное, которые были везде: в подвалах, на складах и в барах. Бесспорно, это отразилось и на вкусах Мартина в одежде через короткое время. Существовала также определенная вседозволенность в вопросах порно и законах лицензирования».

Пока все эти жизненные изменения преобразовывались в будущие проекты, первый сингл с *Construction Time Again* под названием «Everything Counts» был выпущен 11 июля. «Everything Counts» была отличной поп-песней, написанной с использованием новой технологии, которая вернула Depeche Mode обратно в Топ-10 на 6 место. Впридачу к металлической перкуссии одним из наиболее запоминающихся приемов песни стал сэмпл сона (китайский гобой). Если бы это не было столь удивительно, то песня сейчас звучала бы банально и избито. «Это о тех вещах, которые выходят из-под контроля, – говорил Гор, – бизнес выходит на тот уровень, когда понятие личности стирается, и ты начинаешь идти по головам других».

Гаан: «Это действительно был поворотный пункт в карьере, возможно, один из самых любимых и очень сильных в плане лирики треков. Он не понравился Гарри Бушеллу, но ведь он

сорокалетний скинхед – о чем тут еще говорить? Мы находили его достаточно забавным».

22 августа Mute выпустили *Construction Time Again*, который (так же, как и недавний хит-сингл) достиг шестого места в чартах. Группа вернула себе прежний статус, воздав вере Миллера в них, хотя многие критики, видевшие в них только классическую поп-группу, то есть недолговечный проект с парой запоминающихся песенок, по-прежнему не видели дальше своего носа и отказывались воспринимать их как зрелую или как минимум серьезную группу. Однако среди обозревателей были и такие, которые пришли в восторг от смены стиля Depeche Mode. Мэт Сноу из NME писал: «Здесь вы не найдете «Meaning of Love», «See You» и даже «Leave In Silence». *Construction Time Again* стирает личности. Это импровизированная трибуна, с которой идут громкие размышления о мире и его бедах голосом в равной степени пронзительным, неуверенным, наивным и нелепым. Но в нем есть честность и даже застенчивость, что убеждает слушателя в том, что Depeche Mode – это не просто еще одни двухбитовые поп-звезды с претензией на интеллект. Они сделали замечательный альбом. Простой, как и все гениальное». Тем не менее, Флетч лично давал такую оценку, с неприсущей успешным поп-проектам скромностью: «Должно пройти еще немало времени, чтобы люди начали гордиться тем, что имеют альбомы Depeche Mode в своей коллекции».

Алан Уайлдер в первом же альбоме, где он выступал полноценным участником группы, являлся автором двух песен: «Two Minute Warning» и «The Landscape Is Changing». «Я никогда особо не стремился сочинять песни, это была моя пробная попытка, – объясняет он. – Вообще-то тогда я предложил достаточно много песен, и мы выбрали две из них для записи. Еще одну я сделал для следующего альбома, но, честно говоря, я понял, что у меня не слишком хорошо получается написание поп-песен, поэтому я прекратил это занятие. Я уверен, что единственная причина, по которой группа записала какие-то мои песни, была в том, что они думали: “Ведь Эл вкладывает усилия в написание этих песен, поэтому нужно хоть что-то записать”. В какой-то момент я пытался уговорить Мартина на совместное сочинение, потому что тогда я думал, что поскольку мы члены одной команды, у нас получится хорошее совместное творчество, но он безоговорочно забраковал эту идею. Ему она совершенно не понравилась. Но это было нормально. Он просто сказал, что не сможет работать таким образом. Я могу это понять, особенно сейчас, потому что ни одну песню он не написал в соавторстве с кем-нибудь еще. Я думаю, что песня приходит ему в голову

целиком, и именно так он ее и видит».

Сейчас можно сказать, что *Construction Time Again* «выстрелил» благодаря новой идее, а индустриальные мотивы придали ему зрелость, которой недоставало в их первых двух альбомах. В дополнение к «Everything Counts» там есть еще пара фантастических поп-песен: задумчивая «The Landscape Is Changing» и последняя песня на альбоме «And Then…» Экспериментальная «Pipeline» до сих пор сохраняет свою магическую атмосферу, а у «More Than A Party» есть тот динамичный натиск, которого нет у «Speak and Spell» или «A Broken Frame». Шестнадцать лет спустя комментарий Гаана относительно жесткого музыкального стиля альбома был неизбежен: «Наверное, мы тогда перестарались… слишком много сэмплов. В музыкальном плане кое-что было слишком рано для того времени».

Стиль обложки альбома лишний раз приковывает внимание к неличностным темам песен на записи, частично выставляя Depeche Mode политизированной группой. Как сказал Брайан Гриффин, общая согласованная концепция была такова – должна была быть фотография живописной местности, но на ней должно быть изображение индустриального рабочего: «Я делал обложки для Echo и The Bunnymen, которые полностью были сняты на природе: пляжах и ледниках, так что, я думаю, это и дало мне идею для обложки. Брат моего помощника служил когда-то в морской пехоте, поэтому мы решили, что на картинке будет он. Мы приехали в Монблан в швейцарских Альпах и привезли с собой настоящую кувалду. Правда, возникли кое-какие проблемы при перевозке. Она была упакована в пластиковую трубку, но все равно звенела в металлоискателях. Естественно, это привлекло внимание таможенников. Но все удалось замять. Преимущества присутствия в группе бывшего пехотинца стали очевидны, когда мы поднялись на гору на подъемнике, а потом нам пришлось много лезть наверх самостоятельно с тяжелым фотооборудованием, пока, наконец, мы не нашли правильный ракурс».

Изображение рабочего провело параллель между безликими текстами Уайлдера и Мартина Гора, провозглашавшими торжество здравого смысла, с индустриальным миром в разоружающей манере с помощью простой поп-песни. «The Landscape Is Changing» выражает размышления Уайлдера об окружающей среде («Тысячи акров леса умирают / Мне плевать, куда ты направляешься / Только позаботься о мире»). Как говорит Гор: «Когда Дэниел в первый раз прочитал текст, он сказал: “О, да, “Зеленым” это понравится”. «Shame» предлагал людям забыть

о социальных различиях («У тебя когда-нибудь возникало чувство / Что можно сделать что-нибудь / Чтобы искоренить эти проблемы / И объединить людей?»), в то время как «And Then…» провоцирует глобальную революцию («Пусть все парни и девушки / Сделают мир своими руками»). По словам Уайлдера, «это слишком глубоко». В то же время Гор описывает новые песни как «…отражающие проблемы мира и заставляющие думать о них. То же самое вы чувствуете, слушая The Clash, например».

Меланхоличные тексты Гора также отражали растущее неясное чувство разочарования в окружающем мире. В 1983 году это выражалось в следующих его репликах: «Мне трудно сказать, что именно происходит, – говорил смущенный Гор, чьи душевные страдания в связи с утерей восторженного восприятия сильно отразились на фанатах группы. – Ты становишься старше, а ничего не меняется. Может, это связано со слишком насыщенным образом жизни, или с тем, что на все начинаешь смотреть другими глазами, но во многих вещах я разочаровался. Вещи, казавшиеся прекрасными, больше не кажутся такими. Наверное, я просто очень большой пессимист».

На *Construction Time Again* Гор проявил себя как хороший сочинитель песен, но не как проницательный социальный обозреватель. И даже X-moore, автор NME и член политической группы The Redskins, в интервью обращался к ним не иначе как «товарищи». Вскоре после этого Флетчер развенчал левоцентристскую трактовку альбома X-moore: «Он считает, что альбом – это очередное изложение Коммунистического Манифеста. Мне кажется, это глупо». Уайлдер сказал репортеру: «Первое слово, которое приходит на ум, когда пытаешься определить главную тему альбома – это “забота”». Поэтому, когда он увидел опубликованную статью, то был крайне удивлен: «Мы не могли понять, что именно привело его в такое воодушевление».

В то время Маргарет Тэтчер сильно поляризовала политические мнения 80-х годов, клеймя позором поп-группы, пребывающие в неге, зените славы и богатстве как правоцентристские, и провозглашая псевдо-коммунистом каждого, кто выразил «заботу» о социальном развитии. Наивность Depeche Mode помогла им получить патронаж журнала NME (в этом, правда, слегка помог ловкач Стив Карр, который пытался избавить их от имиджа поп-группы), однако Гор вовсе не стремился к подобной столь радикально политической интерпретации своих песен.

7 сентября четверка отправилась в двадцать третье концертное турне по Великобритании и Ирландии. Первый

концерт состоялся в Регал, Хитчин. Участники группы стояли на сцене на возвышениях, окруженные тремя деревянными башнями. Свет был выставлен в венецианском стиле. Мэт Сноу из NME писал: «Их шоу – это продуманное соединение публичности и интимности. Алан Уайлдер и Мартин Гор появляются на сцене первыми, постепенно скрываясь в тумане по мере наращивания музыкальной темы. Потом выходит Энди Флетчер, настолько же дружелюбный, насколько они безэмоциональны. Опровергая слухи о закулисном неврозе, по пути к своему синтезатору он случайно включает дополнительный синтезатор звуков, находящийся по центру сцены. Просто случайно нажав на кнопку, он раскрывает секрет притягательности Depeche Mode, и технология создания их музыки сразу же становится реальной. Не надо быть гением, или богачом, или красавцем, чтобы иметь тот же успех. Так же, как и другая известная четверка парней 20 лет назад, Depeche Mode строят мост между исполнителем и публикой через магию простых и доступных вещей».

Турне, закончившееся тремя полностью распроданными шоу в лондонском Хаммерсмит Одеон, было всепоглощающим. «Мне кажется, что стремление группы к полному гедонизму началось именно в 1983 году, – с легкой ухмылкой говорит Дэрил Бамонт. – Им всегда было мало. Всем. Они не пропустили ни одного шоу за 20 лет, если не считать концерт в Южной Африке, когда было обострение болезни почек у Алана Уайлдера и еще одного в Австралии, когда Дэйв потерял голос. Вот и все. Они почти суперлюди, и если вы можете так работать и отдыхать, то не стоит сбавлять темп». В конце гастролей трек, открывающий концертное шоу Construction, «Love, In Itself» находился в чартах, но он остановился на границе с Топ-20. С самого начала группа сомневалась в правильности выбора первого сингла. Гаан: «Это такой сюси-пуси трек. Там очень мягкий вокал с большим количеством сюсюканья. Звучит отвратительно. Я был слегка разочарован им. Можно было сделать намного лучше. Прежде чем выбрать его, в группе было много раздоров». Флетчер: «На *Construction Time Again* не так уж много очевидных хитовых синглов. Некоторые из нас хотели, чтобы это был “And Then…”». Потом он добавил: «Мы намучились с инструментами еще при записи, пытаясь добиться мягкости, но без приторности звучания. Это был кошмар. Хотя в живом исполнении эта песня одна из лучших».

В конце 1983 года Уайлдер признался, что «… хоть группа и достигла успеха, все же мы не могли позволить себе взять даже год перерыва». Так что 1 декабря они снова отправились в путь в очередное долгое турне – 18 концертов в Европе. Звучит красиво,

хотя на самом деле это были Голландия, Бельгия, Скандинавия и… 13 концертов в Германии, включая 3 из них в Гамбургском Мюзикхолле и еще один в Дойчланд Хале в Берлине перед лицом десятитысячной толпы. На второй, недавно обретенной родине Гора группа попала в Топ-10 с «Get The Balance Right». Кроме того, *Construction Time Again* был на 7 месте, *Speak and Spell* также хорошо продавался, хотя *A Broken Frame* прошел достаточно незаметно. Флетчер был счастлив, но слегка озадачен ошеломительным ростом популярности в Германии, потому что, несмотря на очевидный коммерческий успех, новый сингл «Love, In Itself» достиг только 28 позиции в чартах: «Приятно, что наконец-то у нас появился хит за пределами Англии. Но трудно понять, почему. После того, как альбом был прекрасно воспринят, мы выпустили сингл «Love, In Itself», и он провалился. Нам этого не понять. Вполне вероятно, что наш успех – это не более, чем временный каприз».

Впечатлительный Гаан был зачарован коммерческим прогрессом коллектива в Германии: «Это отличный рынок. Нам нравится быть и выступать там. Можно видеть, как идет отдача от наших усилий. Каждый раз, как мы приезжаем и выступаем, мы ощущаем, как выросла наша популярность».

Глава 5
На тебе твои кожаные сапоги, 1984

Первые несколько месяцев 1984 года Depeche Mode провели в Германии, где помимо работы в ислингтонской студии Music Works ими сочинялись, записывались и сводились песни для нового альбома. Новые демо Мартина Гора для альбома *Some Great Reward* были проникнуты невинностью, исковерканной опытом, и положены на милитаристский ритм. Мрачный гедонизм Берлина притягивал Гора, как бабочку к огню, но жизнь в городе с вечно серым небом в то же время была одинокой, пустой и скучной. Одиночество автора в его арендованной квартире в Шарлоттенбурге также сказалось на альбоме. На тот момент самое сильное влияние на его творчество оказывали отношения с Кристиной. Флетчер говорил в интервью Melody Maker в начале 1984 года: «Мартин снова влюблен, понимаете? Все дело в том, что если ты видишь или чувствуешь что-то важное, нужно писать об этом честно, даже если это важно только для тебя. А некоторые склонны думать, что к песням о любви не следует относиться серьезно, что песня становится серьезной, только если вы пишете о социальных проблемах».

В этих новых песнях Гор с легкостью пишет об играх власти, жестокости, уязвимости, соучастии, эгоизме, самоотверженности, неуверенности, невинности и опыте, лежащих в основе новых отношений. Это очень сексуальные песни, в которых есть весьма интригующие образы: «Я бы надел твои кожаные сапоги, / Я бы надел твое красивое платье» («Something To Do»); «Ты относишься ко мне как к собаке, / Ставишь меня на колени» («Master And Servant»). После замечательных, но не во всем успешных социальных наблюдений в альбоме *Construction Time Again*, песни Гора для *Some Great Reward* звучат неоднозначно, эротически, дразняще, провокационно, забавно; они проникнуты мужским эго, они хрупки, но в них нет желания подчиниться: «Я бы не пожертвовал ничем ради любви», – поет он в «Stories Of Old». В песне «Lie To Me» Гор наблюдает за тем, как любовники предлагают друг другу не всю правду, а лишь часть ее; парадоксально, но это необходимо для того, чтобы их отношения расцвели: «Так лги мне, / но делай это с искренностью», поется в ней. «It Doesn't Matter» – хрупкая песня о любви, в которой есть убежденность в том, что она не продлится долго, а «Somebody», нежная баллада, которую Гор поет под аккомпанемент фортепиано Уайлдера, повествует о взаимной поддержке,

доверии и сексуальной свободе.

Меж тем, рентабельность работы в Берлине становилась неочевидной для Дэниела Миллера – при том, что большая часть записей Mute того периода сделана именно там. Fad Gadget даже начал вдохновляться этим городом, где была записана его песня «Collapsing New People» – песня о нигилистической молодежи Берлина.

В 1983 году Mute подписывает контракт с группой The Birthday Party, обитающей в Берлине и записавшей свой EP *Mutiny* в студии Hansa. Группа вскоре распалась, но ее вокалист Ник Кейв продолжал жить здесь, заниматься музыкой и принимать наркотики. Вскоре он ангажировал Бликсу Баргельда из группы Einsturzende Neubauten в свою новую группу The Bad Seeds. В биографии Ника Кейва, написанной Ианом Джонстоном, Бликса вспоминает о маленьком баре «Рисико», в котором в основном проходила жизнь группы The Birthday Party в 1983 году: «Этим баром владел алкоголик, который вложил все свои деньги в его покупку, отремонтировал, открыл. Но бар оказался всего лишь местом, чтобы напиться. Вначале это выглядело фантастически, но довольно скоро стены были постоянно в крови, все внутри было поломано и все деньги начали тратиться на другие вещи, а не на алкоголь».

Крис Карр, который работал с Ником Кейвом в то время, вмешался в ситуацию, когда понял, что компания Mute против собственной воли финансирует героиновую зависимость музыканта: «Мне пришлось пойти вместе с Миком Харви к Дэниелу и четко сказать: “Прекратите выплачивать авансы Нику Кейву и Роланду Говарду, потому что они наркоманы”. А ведь были случаи, когда кое-кто продавал собственные пластинки, чтобы платить за свои дурные пристрастия…»

По словам Карра, Дэйв Гаан не только говорил о Нике как о пропащем наркомане, но и имел привычку высмеивать Кейва прилюдно. «Поначалу Depeche Mode смеялись над Ником, – говорит Карр. – Дэйв отлично умеет копировать манеру разговора и мимику других людей, и в случае с Ником Кейвом он доводил это умение до совершенства. Он смеялся над Кейвом и постоянно говорил: “Что это Дэниел возится с этим парнем, зачем он тратит на него деньги?”»

Гор, участвуя в ночной жизни города, все же осознал, что он вовсе не типичный берлинский развратник и дебошир, и потому решил развенчать берлинский образ жизни в интервью 1985 года: «Я жил там два года, ходил в клубы и был знаком с несколькими людьми, но никогда не относился ко всему этому очень серьезно, хотя, конечно, все это могло иметь на меня какое-то

подсознательное влияние. Берлинская сцена – это во многом миф, как миф и то, что все там сплошь фрики и наркоманы… хотя их довольно много. Клубы там неплохие, но совсем не такие шокирующие, как воображают люди».

Во время работы над *Some Great Reward* одним из любимых мест Depeche Mode был клуб The Jungle, куда они заявлялись обычно около полуночи. Это было модное место, смесь кафе и клуба, сюда часто заходил Боуи во время его пребывания в городе. Он был ярко освещен, и когда ты входил, первое, что ты видел, – людей, сидящих за столиками, смотрящих друг на друга и что-то такое из себя изображавших. На заднем плане был танцпол, но туда никто не ходил. К раннему утру группа перебиралась в небольшие клубы или круглосуточные кафе и бары.

Поначалу местные музыканты считали Depeche Mode подростковой поп-группой. Алан Уайлдер вспоминает: «Время от времени участники Neubauten появлялись в студии, чтобы встретиться с Дэниелом. Они игнорировали нас, потому что мы были для них некрутыми. Они что-то бормотали по-немецки, а потом исчезали. Так и происходили наши встречи – ну, кроме встреч с Бликсой, с которым мы встречались несколько раз».

Действительно, Бликса Баргельд был более открыт в отношении британской электро-поп-группы, что он и сказал как-то Дэниелу Миллеру. «Между ними было взаимное уважение, – говорит основатель Mute. – Бликса и Мартин всегда хорошо ладили, и я думаю, что Бликса почувствовал, что Depeche Mode раздвигают границы поп-музыки. Вообще говоря, что было приятно в Берлине, так это то, что, к примеру, выходишь из клуба, а вокруг полно самых разных музыкантов из разных областей музыки».

Для Миллера этот берлинский период Mute был очень полезен, поскольку немецкие группы 1970-х годов – Neu! Can и Kraftwerk – оказали на него огромное влияние. Впрочем, он с разочарованием вспоминает: «Я встречался с немцами и спрашивал: “Вам нравятся Neu! и Kraftwerk?” Но они отвечали: “О, нет, нам нравятся Боб Дилан и Джими Хендрикс”». Тем не менее, несмотря на отсутствие энтузиазма среди местного населения к собственному музыкальному наследию, Миллер и Мартин Гор испытывали большой интерес к продукции небольших немецких лейблов, особенно берлинского Atatac.

Между тем, первые плоды сессий на студии Ганза появились в качестве их десятого сингла «People Are People» 12 марта, через два дня после того, как они завершили пятидневный тур по Италии и Испании. Песня стала их самым большим хитом,

поднявшись до четвертой позиции в британских чартах и проведя три недели на вершине немецких. «Я не думаю, что в Британии они когда-либо испытывали то, что окружало их в Германии, – утверждает Бамонте. – В одном из больших немецких телешоу эту песню использовали для рассказа об Олимпийских играх-1984. Внезапно они перестали ходить по улицам Берлина неузнанными: вокруг них сразу собиралась толпа».

В Америке «People Are People» стала первой песней группы, ворвавшейся в Топ-40 – она остановилась на 13 позиции. «Мы хотели, чтобы «People Are People» прозвучала резко, – говорил Гаан, отбиваясь от возникавших сравнений с индастриал-музыкой. – Дэниел собирался подписать контракт с Test Department в то время, но мы их даже не слушали. В любом случае, Test Department и Neubauten больше по части “искусства”, а мы больше по части песен».

«People Are People» – очень непосредственная, запоминающаяся песня, не похожая на песни вроде «Just Can’t Get Enough» благодаря мощному звуку – результату продюсерской работы – и ритму. «Мы знали, что сингл был буквально на грани попадания в дискотеки, – говорит Уайлдер, – и не хотели, чтобы это было похоже на все миллионы других песен, которые выходили тогда же».

Тем не менее, текст Гора (совершенно нетипичный для альбома *Some Great Reward*), в котором говорится о «всевозможных различиях между людьми, а не только о расизме», – почти раздражающий, особенно пугают запоминающиеся строки: «Люди – это люди, так почему должны / мы с тобой так скверно ладить друг с другом». Автор внутренне трепещет, когда поет: «Помогите мне понять, что заставляет одного человека ненавидеть другого» – хрупкий, уязвимый хук, цепляющий одних и звучащий немного слишком – для других. Уайлдер называет текст Гора искренним, «душевным»: «Иногда я нахожу тексты Марта слишком упрощенными, но они глубоко прочувствованы. Он пишет о вещах, которые его волнуют. Это очень сложное искусство, и он очень хорош в этом».

Ни один из участников Depeche Mode не защищает промо-видеоклип, снятый на «People Are People». Группа в нем бродила по линкору «Белфаст» времен Второй мировой войны, притворяясь, что играет на нем, как на музыкальном инструменте, и делала тем самым очевидное – и прямолинейное – антивоенное заявление. Тем не менее, песня достаточно сильна, чтобы преодолеть эти сомнительные визуальные эффекты, а в качестве надежной компенсации 12-дюймовая версия сингла была дополнена ремиксом продюсера Адриана Шервуда.

Успех сингла поставил группу на высокую ступень. На этом этапе подъема в их карьере между музыкантами не было глубокой, серьезной напряженности. Уайлдер признает: «Я думаю, что мы все рассматриваем тот период в Берлине как один из самых захватывающих. В студии все было очень динамично, да и вообще нам было очень весело в Германии – мы были успешны, вокруг было много поклонников; все хотели отвезти нас в свои клубы. Мы были постоянными гостями на телевидении и все время сталкивались там с другими английскими группами, такими, как Frankie Goes To Hollywood и Spandau Ballet. Эти встречи заканчивались обычно дружескими попойками и весельем. Так что это было хорошее время, и мы все время были вместе». Впрочем, в интервью 1984 года, резко контрастирующим с его нынешними взглядами, Уайлдер представлял себя как «конфиденциального агента группы: если у кого-то из них возникает проблема, они приходят ко мне. Это, однако, не означает, что я босс в группе. Я просто очень тонко все это чувствую. А главный у нас, конечно, Мартин Гор».

Друзья группы утверждают, что в карьере Depeche Mode были периоды, когда Гор и Флетчер открывались перед Уайлдером и говорили с ним обо всех своих личных чувствах. Случалось не раз, что базилдонская парочка чувствовала, что резкий, но угрюмый Уайлдер оказывался полностью закрытым. Скрытный и очень умный Алан прятал свои истинные эмоции от остальных. «Во многих отношениях Алан – совершенный одиночка, – прокомментировал один из этих друзей. – И он тихо слушал, как другие рассказывали ему о том, что у них на душе, держа собственные мысли при себе. Никто не знал, что происходит в его голове».

Мартин Гор недавно описал Уайлдера как «мизантропа», на что Уайлдер отвечает так: «У меня нет армии так называемых “друзей”, потому что я не терплю дураков и подхалимов, беспрестанно поющих мне хвалу. Я очень избирательно отношусь к людям, с которыми общаюсь. Я подозреваю, что Мартин имел в виду, что я был циничным и саркастичным, что в значительной степени верно». Одно можно сказать точно: Depeche Mode всегда были англичанами, неуверенными, застенчивыми, дисфункциональными людьми, чьи размолвки и даже отсутствие общения являются частью творческого напряжения, необходимого группе.

К 1984 году Миллер подписывал контракты со все новыми группами и расширял Mute, зная, что Depeche Mode могут работать без его постоянного внимания где-то с 1983 года. Уайлдер утверждает, что «в ранние времена многие решения

Depeche Mode принимались Дэниелом. Своим тихим голосом он говорил: “Я думаю, что вы должны сделать вот так”, и они отвечали: “Да, конечно”. Но, разумеется, по мере того, как мы стали более опытными, мы понимали, что можем иметь больше контроля над собственными делами».

«Это означало, что мы должны чаще встречаться, но бывало трудно собрать людей вместе. Отношение было всегда такое: а что, мы непременно должны встретиться? С другой стороны, если бы кто-то принял решение от имени группы, не обсуждая его с другими, это бы разозлило остальных. Все должно было управляться всеми. Этот момент часто затруднял принятие даже простого решения, но по-другому было нельзя, потому что в группе не было единственного лидера или диктатора. А если бы нам действительно понадобился независимый арбитр, мы бы призвали Дэниела».

Флетчер суетился в своей роли «коммуникатора», который пытался убедить коллег собраться вместе, чтобы обсудить важные вещи – иногда к раздражению членов группы, которые мстили ему при малейшей возможности. Его легендарная неуклюжесть делала его уязвимым. «Как-то, помню, во время концерта был классический случай, когда Флетч побежал к подиуму, – вспоминает Крис Карр, – споткнулся о него и растянулся прямо на сцене. Это было ужасно смешно: тебе нужно просто вскочить на подиум, а ты даже этого сделать не можешь. Дэйв был в восторге, и все смеялись над этой историей еще несколько дней».

Сессии звукозаписи для альбома *Some Great Reward* были совместно спродюсированы Гаретом Джонсом, Дэниелом Миллером и группой. Джонс вспоминает: «Я был инженером записи на первом, а затем и на втором альбоме, и тут я как бы набрался мужества и спросил ребят, могу ли я быть в продакшн-команде. Они сказали: “Да”, потому что они были честными парнями и понимали, что я могу дать альбому. Ну и Дэниел, конечно, был очень важен в студии. Он усердно работал над демозаписями Мартина, оркестровал их, создавая звучание. Он – большой мастер аналоговых синтезаторов. Когда он был сопродюсером, почти каждый синтезаторный пассаж проходил через его уши».

Ныне живущий в Берлине, Джонс познакомился с Einsturzende Neubauten при посредничестве Миллера и стал работать над их альбомом *Halber Mensch*, который вышел в 1985 году. «Я делал весь этот хэви-металлический шум с Neubauten; *Halber Mensch* был попыткой перемещать большие звуковые массивы с помощью примитивного сэмплирования, и все это отражалось на сессиях с Depeche Mode. Не скажу, что я был прямо-таки движущей силой,

но возникала невероятная синергия, словно бы все хотели двигаться в одном направлении».

Технология сэмплирования давала Гаану и Флетчеру возможность привносить в запись любые интересные музыкальные идеи. «Я помню, работали мы в студии Ганза, – вспоминает Джонс, – и Флетч заметил на двери туалета автоматический аэрозоль, который издавал этот отличный звук. Он пришел, полный энтузиазма, и сказал: “Гарет, мы должны его использовать”. В группе была тогда очень хорошая атмосфера».

По словам Уайлдера, чтобы заполнить свободное время в студии, «Флетч и Мартин записали шуточный альбом, с которым помогал и я. Мы заняли еще одну комнату в студии Ганза; я играл на пианино, а Март на гитаре. Мы назвали альбом *Toast Hawaii*, потому что это было любимое блюдо Мартина в ресторане по соседству со студией – Флетчер тогда ел гавайские тосты с поджаренной ветчиной, сыром и ананасом почти каждый день. Мы записали альбом на кассету, – продолжает Уайлдер с усмешкой, – и я взял и оформил обложку, изобразив на ней Флетча в виде Вилки, одного из персонажей комикса “Дети с Баш-стрит”. Но Дэниел не захотел выпускать этот альбом. Не могу представить себе, почему». После паузы Уайлдер добавляет: «После 1984–85-го такие развлечения уже не практиковались».

В дополнение к экспериментам с акустикой студии Ганза, Мартин Гор решил создать естественную среду для себя, когда пел песню о любви «Somebody» голышом в подвале студии. «Мартин раздевался при первой же возможности, – смеется Уайлдер. – Он заворожен собственным телом. Достаточно всего нескольких напитков, и он начнет раздеваться!»

Последняя песня Уайлдера, написанная для Depeche Mode, была записана именно на этом альбоме, капризная «If You Want». «В то время мне это нравилось», – говорит он с гримасой. Что более важно, он и Дэниел Миллер создали очень творческое продюсерское партнерство в студии во время работы над *Some Great Reward*. К сожалению, временами их общая любовь к мелким деталям оказывалась контрпродуктивной. Уайлдер: «Я помню, мы провели семь дней, сводя «Master And Servant», а затем мы случайно оставили ведущий барабан в конце. Это показывает, насколько у нас замылилось восприятие. Мы просто не могли услышать трек целиком, он рассыпался для нас на отдельные кусочки. Дэниел немного перфекционист, и я не думаю, что мы сделали слишком много ошибок, но, несомненно, Мартину было очень скучно в такой ситуации. Для него было кошмаром сидеть в задней части комнаты, слушая, как мы часы напролет возимся со звуком».

В июне Depeche Mode согласились отвлечься от студийных сессий, чтобы сыграть концерт на фестивале с Элтоном Джоном, который состоялся на стадионе Suedwest в Людвигсхафене. Элтон провел 45 минут, болтая с Гором и хваля его за мастерство в написании песен. А затем, 20 августа 1984 года, группа выпустила «Master And Servant» в качестве нового сингла с композицией «(Set Me Free) Remotivate Me» на стороне B. Маниакальный, нервный настрой песни отправил ее на шестую позицию в Британии и на четыре позиции выше – в Германии. Использование Гором садомазохистских образов как метафоры всей жизни (рабство на работе, бессилие правительств и других органов власти, борьба за первенство в семьях и т. д.) обозначается первой же строчкой песни: «Это очень похоже на жизнь». Тем не менее, многие интерпретировали ее как чисто садомазохистский гимн, и их теории, казалось, были верны, поскольку Гор превратился в течение следующего года в натурального посетителя фетиш-клуба (как минимум внешне).

Возрастающая любовь группы к черной коже придала вескость всей промо-активности в отношении нового сингла. Гаан чувствовал себя намного более комфортно с этим имиджем: «Когда мы только начинали, мы носили кожу, в основном, имея такой гейско-кожаный облик. Это пришло от многих наших друзей. И это был наш лучший образ. Постепенно мы просто вернулись к нему. Это хороший, сильный образ, очень мощный. Не то чтобы он имел к нам прямое отношение, но это классно выглядит, и это то, что мы будем носить в любом случае».

Бывший фронтмен Ultravox Джон Фоксс также отметил превращение Гаана в культового рок-н-роллльщика. «Меня очень тогда интересовало, как Depeche Mode заново изобрели себя, – говорит он. – Тот же Алан Уайлдер превратился в юного Боба Дилана в этой байкерской куртке. К счастью, они стали серьезными молодыми людьми и избежали участи электронной версии Bros.

Гор пошел дальше всех в экспериментах с одеждой, макияжем и ювелирными изделиями. Он усовершенствовал стиль, в котором смешивал собственные невинные черты и тонкокостность с фетишистскими кожаными ремнями, одеждой, помадой, бижутерией и черным лаком для ногтей. Полу-херувим, полу-гот, одновременно сексуальный, женственный и смешной, Гор заполучил много новых поклонников, позволив своей аудитории проецировать на него свои сексуальные фантазии, но у него не было собственной яркой сценической роли. Во время концертов он оставался неприметной фигурой на заднем плане на протяжении большей части шоу, выходя на свет только для своего

сольного номера «Somebody».

Гор признавал влияние садомазохистских клубов в Лондоне и Берлине на его новый образ. «Я обнаружил, что атмосфера в этих клубах очень дружелюбна, и, я уверен, некоторые идеи родились после посещения таких мест. Может быть, это связано с моей неприязнью к нормальности. Я всегда думал, что образ мачо очень скучен». Возможно, бессознательно он также хотел подчеркнуть сексуальное содержание своих песен: «Семьдесят процентов наших песен посвящены сексу или касаются его. Лично я нахожу удивительным, когда люди считают это второстепенной вещью в жизни. Для меня секс – это не что-то второстепенное».

По мере того, как уверенность Гора в группе росла, он получал удовольствие от возможности подрывать поп-статус Depeche Mode: «Мы находимся в положении, в котором мы можем влиять на публику в определенной степени – не для того, чтобы все носили юбки, к примеру, но немного приоткрываясь людям, особенно если они типичные мачо, а им тоже часто нравится наша музыка. Многие люди думают, что я гей – и это не оскорбляет и не беспокоит меня ни в малейшей степени. Пусть думают, что им нравится».

Гор рассматривал переодевания с Кристиной в одежду друг друга как водевильную сексуальную шутку, упиваясь экстремальной театральностью своего облика с показным энтузиазмом тинейджера-фаната глэм-рока. Уайлдер шутил: «Мартин действительно наслаждается этим: когда мы, к примеру, проходим пограничный контроль, его спрашивают, хочет ли он пройти в мужскую или женскую кабинку для личного досмотра. Чем больше вы смеетесь над нарядами Мартина, тем более возмутительными он их делает. Он очень упрям в этом смысле».

Кроме того, трансвестизм Гора был милым и демонстративно-шуточным, а не угрожающим или действительно девиантным: «Иногда, когда я покупаю новый предмет одежды и представляю его в первый раз, я смеюсь, как сумасшедший, – говорил он. – Ну типа, я говорю себе: “Эй, ты не можешь носить такие вещи!” Например, так было, когда я недавно получил резиновые леггинсы. Это все, что я купил недавно, кроме еще одного или двух платьев – в общем, ничего исключительного».

Конечно, британские СМИ вволю оттоптались на этом гендерном «отклонении» Гора, в конечном итоге заставив его публично назвать эту фазу «незначительной». «Все это было в огромной степени преувеличено мной самим. Я, вероятно, пожалею об этом в ближайшие годы, когда моя дочь увидит фотографии этого периода. Попробуй тогда объяснить ей это!» Однако растущее стремление Гора к нарушениям табу и общей

провокативности определит его внешний вид на ближайшие пару лет.

Тем временем, долгожданный *Some Great Reward* вышел в свет 24 сентября и стал самым успешным альбомом группы на тот момент, добравшись до пятой позиции в Великобритании и третьей в Германии. Он также получил едва ли не лучшие отзывы в прессе за всю карьеру группы. Так, еженедельник Melody Maker отметил «более глубокую и мягкую вокальную манеру» Гаана. Сам вокалист был в восторге от прессы, оценивающей его пение: «Я очень доволен тем, как записан вокал на этом альбоме – это вышло во многом потому, что мне легко работалось с инженером [Гаретом Джонсом]. Кроме того, я взял пару уроков у Тона деБретт, и, хотя я не увидел в них много пользы для пения поп-песен, мне хотелось узнать больше об управлении дыханием». На самом деле занятия с профессиональным преподавателем вокала после этого долгие годы были для Гаана табу, пока для записи альбома *Ultra* в 1996 году ему не пришлось обратиться к ним снова.

На страницах Record Mirror критик Элеонора Леви наградила альбом четырьмя звездами из пяти: «Depeche Mode достигли совершеннолетия, Мартин Гор всерьез раскрылся, и результат – захватывающий альбом, который вы будете слушать весь год».

Критик журнала Smash Hits Питер Мартин поставил альбому восемь из десяти: «Открываясь звуком, похожим на работу перегревшегося сканера мозга, пластинка заканчивается дыханием человека. То, что находится между ними, – сложное взаимодействие между металлическим, компьютеризованным ритмом и более естественным звуком».

Some Great Reward – более сложный альбом, чем предыдущие релизы группы. Фактурная работа в студии создает ощущение скрытых эмоций и личных навязчивых идей на таких треках, как «Lie To Me» и «It Doesn't Matter». Интонация более выдержана, а музыка демонстрирует развивающийся эмоциональный фактор, почти отсутствующий на бодром, но совершенно негибком альбоме *Construction Time Again*. Пожалуй, изюминкой альбома стала закрывающая его песня «Blasphemous Rumours», в тексте которой утверждалось, что «у Бога извращенное чувство юмора» – по-видимому, из-за случайных ужасов, которые происходят с людьми каждый день.

«Я часто ходил в церковь, не потому, что верил в Бога, а потому, что в воскресенье мне больше нечего было делать, – объясняет Гор. – Мне было очень трудно воспринимать службу. Все в целом неплохо придумано, но я не уверен, что это именно то, что Бог задумал. Особенно та часть богослужения, которая

называлась “Молитвенным списком”, когда проповедник провозглашает имена больных и тех, кто вот-вот умрет. Причем я точно знал, что один из людей в списке стопроцентно умер, но все равно все продолжалось, и проповедник благодарил Бога за выполнение его воли. Мне это показалось странным, нелепым и совершенно чуждым реальным переживаниям». В музыкальном плане «Blasphemous Rumours» остается одной из самых пугающих песен группы: медленно зарождающаяся синтезаторная тема возникает из грохочущей металлической перкуссии и жутких звуковых эффектов. Внутри трека есть сюрприз – невероятной красоты мелодическая интерлюдия, которая в этом контексте звучит довольно жутко.

Почти что единственным действительно критическим голосом была реплика Дэвида Квантика в еженедельнике New Musical Express: «*Some Great Reward* страдает от того, что слишком много хороших идей оказались недореализованы. Альбом должен был стать сочетанием коммерческого и нетрадиционного; этого не случилось. Depeche Mode может стать одной из немногих групп, действительно достойных именоваться “поп-группой”. Просто они должны быть намного лучше». Квантику также показалось неубедительным сочетание поп-музыки и индустриального саунда: «…Они не смогли произвести ничего из этих двух стилей, кроме того, что добавили в музыку странные шумы и грохот».

Осенний тур Depeche Mode стал их самым большим за всю историю до этого момента; он включал в себя 29 концертов, в том числе четыре шоу в зале Хаммерсмит Одеон, билеты на которые были распроданы мгновенно. Сценография была разработана новым партнером, дизайнером Джейн Спирс. Она состояла из высокого подиума, четырех пандусов, двух посередине и по одному с каждой стороны, поэтому Гаан мог бегать по всей сцене, неся с собой микрофонную стойку или вращая ей в воздухе. Часть конструкций двигалась при помощи гидравлики, что придавало эффект «близких контактов третьего вида». На сцене присутствовали также металлические листы, висевшие рядом с клавишными инструментами. Уайлдер вспоминает: «Это были жалкие куски гофрированного железа, и выглядели они немного глупо. Время от времени я попадал по железу, но… мы точно не были Neubauten. Это было так глупо, что выглядело даже комично».

На контрасте с утяжеленной музыкой Гаан напоминал «гиперактивного эльфа, скакал, как кролик, по всей сцене и заводил толпу, провоцируя ее подпевать, в то время как остальные участники группы угрюмо уткнулись в свои

синтезаторы» (из рецензии в NME). Его стиль поведения на сцене становился все более преувеличенным с каждым годом, и в публике все чаще раздавался визг, когда он закатывал рукава своих модных пиджаков и вращал бедрами. Зрителям нравилось.

В конце октября Mute выпустила «Blasphemous Rumors» в качестве третьего сингла с альбома в сопровождении промо-видео, снятого во время недавнего тура. Радиостанции пугало сложное содержание песни; в чартах сингл остановился на 16 позиции, несмотря на попытку выдвинуть на первый план обе стороны (и титульную песню, и балладу «Somebody»). Мартин Гор был расстроен моральным осуждением песни: «Ни она, ни «Master And Servant» не задумывались специально для того, чтобы шокировать публику. В обеих песнях на самом деле хороший смысл».

Гаан: «Думаю, проблема возникла из-за того, что в названии песни было слово “кощунственные” (blasphemous), которое проецировалось и на саму песню, в то время как в ней была лишь мысль лирического героя о том, что вообще происходит в мире. Кстати, мы получили отклик от христианской ассоциации, из которого было понятно, что там понимают, что, собственно, мы пытаемся сказать».

Более удивительно, что мнения музыкальных критиков о песне разделились пополам. Так, Нил Теннант (будущий участник дуэта Pet Shop Boys – *Прим. пер.*) отнесся к ней на страницах Smash Hits довольно пренебрежительно: «“Blasphemous Rumors” – не более чем рутинное богоборчество». С другой стороны, журналист Мартин Таунсенд из журнала No.1 признал, что новый материал группы – это качественный скачок: «Depeche Mode действительно становятся очень важной группой. Они заставляют публику думать».

Год закончился европейским туром (25 концертов), прокатившимся по Дании, Италии, Швейцарии, Голландии и, наконец, завершившимся в Париже. «На этом этапе все было очень весело, – вспоминает Бамонте. – Все шло как-то очень легко, и даже если возникали какие-то проблемы, парни просто говорили – “да и черт с ним”. Они вообще ничего не боялись».

Глава 6
Снова в черном, 1985–1986

«Рост Depeche Mode от года к году был очень последовательным, неотвратимым, – рассказывает Дэрил Бамонт. – Помню, то ли в январе, то ли в феврале 1985-го Дэйв пришел ко мне домой, чтобы сообщить, что было продано 5000 билетов на шоу в Hollywood Palladium за час. Это был тот самый момент, когда мы осознали, насколько все стало серьезно. Все это выглядело как какой-то эффект домино, теперь и Америка сложилась под нами. Отпраздновали мы тем, что взяли пивка и отправились смотреть “Чисто английское убийство” по его телеку».

14 марта Depeche Mode открыли американо-канадский тур в Warner Theatre в Вашингтоне. Вечером позже на их представление пришли 2000 человек в Нью-Йорке, далее последовали большие концерты в Далласе и Калифорнии. Несмотря на провал в Штатах альбома *Construction Time Again* (хоть «Everything Counts» и была популярной на волнах студенческих радиостанций), успех сингла «People Are People» в предшествующем году перезапустил интерес американской публики к группе. Постепенно все стало превращаться в большой культ, во многом благодаря калифорнийской радиостанции K-ROQ, постоянно ставящей в эфир их треки с 1981-го года. К 1983-му году аудитория радиостанции насчитывала 1.3 миллиона человек со среднестатистической цифрой в 115 000 слушателей на каждые 15 минут эфира. K-ROQ также поддерживали такие электронные группы, как OMD, Pet Shop Boys и американский электро поп Sparks.

Depeche Mode прорывались на следующий уровень все вместе, как команда. Работник радиостанции Ричард Блейд вспоминает все так: «Прорыв случился в 1985-м, когда они отыграли обалденное шоу в Hollywood Palladium. Отзывы были настолько хороши, что они сразу же сделали два солд-аута в Forum со вместимостью в 17 000 человек. Однажды эту площадку не смогли полностью собрать даже Duran Duran». Успех группы в Америке был примечателен еще и тем, что они все делали по своим правилам. Отказавшись совершенствовать свой звук за счет живых барабанов или гитар, они лишь усилили ажиотаж, прослыв радикальной, не идущей на компромиссы альтернативной группой.

Согласно Бамонту, весь американский тур был для группы и

команды «одной большой вечеринкой» с потрясающей атмосферой. «У Depeche Mode всегда было все в порядке с жаждой веселья, в каком-то роде мы были небольшой, почти родственной группой из примерно 20-ти человек, у которых появился шанс путешествовать по миру вместе. Позже все выросло до каких-то исполинских размеров и приходилось задаваться вопросом, как выстраивать работу, но тогда, в 1985-м, казалось, не было вообще никаких проблем».

В мае того же года, на волне успешного тура (последнее шоу было дано 3 апреля), группа выпустила сборник своих синглов под названием *People Are People* для реализации только на территории США. В Англии же Depeche Mode довольствовались скромным успехом своего следующего сингла «Shake The Disease», добравшегося до 18 места. Гаан был не особо воодушевлен этой песней, считая, что ей не достает хорового сопровождения, однако в ретроспективе это оказался странный и неуловимо цепляющий сингл, выдержавший проверку временем. Крик души Мартина Гора «поймите меня», который шел параллельно Гаановскому проникновенному и агрессивному пению, задевал жилки душ их незрелой подростковой публики. Взаимодополняющий микс их голосов (Гор, как создатель мелодии, на бэк-вокале) – это одно из недооцененных удовольствий записей Depeche Mode. Тем временем, группа продолжала разъезды всю весну и лето, отыграв четыре концерта в Японии (три в Токио и один в Осаке), а в начале июля стартовал тур по Европе. 13-го числа, пока множество больших групп участвовали в Live Aid, Depeche Mode разогревали The Clash на фестивале в Бресте, что в северной Франции. Билеты продавались очень плохо и до какого-то времени вообще не было похоже, что хоть кому-то заплатят. Но промоутеры все-таки появились с деньгами, которые передали группе в маленьких пакетах… в общем, гонорар был совсем небольшой.

Редкая публика, собравшаяся на их выступление в час дня, ко всему прочему еще и попала под проливной дождь. Тем не менее, Мартин Гор был крайне негативно настроен по поводу Live Aid и едко замечал: «Если им всем и в правду так не наплевать, то почему бы просто не пожертвовать денег? Всем этим группам. Им просто нужно пожертвовать денег и все. Почему нельзя просто так и сделать, без всей этой мишуры и ажиотажа?» До сих пор группа отказывается принимать участие в подобных Live Aid мероприятиях и фестивалях, считая это манипуляцией человеческими хорошими побуждениями ради телерейтингов.

26 июля Depeche Mode выступили перед 80 000 человек на знаменитом стадионе Панатинаикос в Афинах (единственный в

мире стадион, построенный из белого мрамора). Хедлайнерами мероприятия были Culture Club, также на шоу выступили The Cure, The Stranglers, Talk Talk и The Clash. Однако фестиваль прошел не то чтобы гладко. Бой Джордж описывает события в своей биографии: «Из Тель-Авива мы полетели в Афины, где Culture Club должны были играть на однодневном фестивале, частично спонсируемом правительством. В нем также принимали участие Depeche Mode, The Cure, The Clash. Я был заплеван на улице, а Дэйву Гаану дали в морду. Когда же мы должны были выезжать на шоу, выяснилось, что около стадиона начались беспорядки. 200 анархистов требовали бесплатный вход. Это при том, что цена за билет была всего 50 пенсов».

Также июль ознаменовался первыми для группы выступлениями за «железным» занавесом – в Будапеште тысячи фанатов спели 24-летнему Мартину Гору поздравления с днем рождения, в Варшаве же у них состоялся концерт в Torwar Hall, напоминающем ангар. «Недостаток ресурсов в Польше был невероятным, – вспоминает Бамонт. – В Варшаве было странно, так как было запрещено вывозить какие-либо деньги из страны, поэтому группа отдала команде половину своего заработка. Я пошел в арт-галерею и купил каких-то красок, латунную коробочку под украшения и часы с кукушкой ручной работы для моей мамы. Дальше мы должны были ехать в Россию, но все отменилось, так как Дэйв женился».

К началу августа музыканты, давшие в районе 80 концертов за девять месяцев, вернулись домой выжатые как лимон. Было условлено, что сессии для следующего альбома не начнутся раньше ноября, чтобы дать группе «перекур», а Мартину Гору возможность написать новые песни.

У Дэйва и Джоанн были другие приоритеты, и 4 августа, после быстрой регистрации брака, они закатили праздничную вечеринку в шатре на лужайке загородного отеля. Пара переехала в большой дом с тремя спальнями в Эссексе, который Гаан описал, как «серо-белый и матовый, так как я ненавижу все цветное». Оба хотели завести детей. «Я просто думал, что это задаст новую перспективу моей жизни. Забота о ребенке откладывает в сторону все, что было для тебя важным до этого. Даже группа бы отъехала на второй план». Они были очень близки, и Джоанна, которая бросила работу медсестры и поступила в бизнес-колледж, дала 22-летнему Дэйву стабильность, которой тот так жаждал после тяжелого детства и постепенно искажающейся жизни рок-звезды. «Я встречался с большим количеством женщин в моей жизни. И, конечно, был влюблен и до этого. Но Джо оказалась единственной девушкой, с

которой я мог жить. Мы частенько ссорились, впрочем, как и все люди, но каким-то образом всегда преодолевали проблемы. Было что-то особенное в этом. Мы встречались шесть лет, и однажды, проснувшись утром, я просто попросил ее выйти за меня. А она ответила что-то вроде: “Ок, хорошо”. Вот так вот все обыденно произошло».

Рискуя будущим их отношений, Гаан порой отзывался о Джоанн больше как о друге, нежели о возлюбленной: «Я не знаю, зачем мы поженились. Просто это было что-то, что мы хотели оба захотели сделать. Джо это единственный человек, с которым мне абсолютно комфортно оставаться самим собой. А когда вы чувствуете, что можете делать все что угодно рядом с кем-то и это будет абсолютно естественно, то значит это и есть тот человек, с которым вам надо быть». Также, казалось, у него были практически шовинисткие причины обзавестись женой. «Когда я уезжаю, что случается довольно часто, Джо порой приходится делать различные дела для меня и все сильно упрощается, когда она может сказать “я миссис Гаан” вместо обычного “я его девушка”». Крис Карр же верит, что Гаан пытался вырасти и взять на себя ответственность за кого-то еще. «Дэйв хотел двигаться дальше и оставить позади свои тинейджерские годы. Он свысока смотрел на других, особенно на Мартина с его запоздалым взрослением. В юности Дэйв был завсегдатаем полицейских участков, но после он прошел через стадии трезвости, смотря на остальных участников с презрением, когда они напивались или шлялись по клубам всю ночь. Уверен, что в этом крылась причина его женитьбы».

Гаан уже в юности мог себе позволить «полный пакет» – «порш» цвета серый металлик, одежду, большой дом, мотоцикл, да что угодно, но, как говорит Бамонт, в свет он особо не выходил. «За ним появилась тенденция все больше и больше сидеть дома, тогда как все остальные наоборот постоянно стремились тусоваться». И пока Гаан изо всех сил старался остепениться и осесть, стали появляться первые тревожные знаки грядущего рок-н-ролльного экстремизма. Он попросту недостаточно часто был дома, чтобы привязать свою жизнь к спокойной и безопасной рутине с Джоанн. «Я никогда не чувствовал себя нормально. Я был либо чрезмерно счастлив, либо в полной депрессии. Вряд ли это кто-то способен по-настоящему понять, ну, только если они сами не являются участниками успешной группы».

На другом берегу событий Мартин Гор пришел к середине своей берлинской фазы. Дэнни Келли, автор из NME, рисовал влюбляющую в себя картину базилдонского фетишиста: «Его

худощавая девчачья фигурка облачена в черную кожу с ног до головы. Его платиновый хохолок – словно зубная паста, выдавленная из его бритой в других местах головы. Его мейк-ап призрачно прозрачен, а на ногтях облупленный черный лак». Гаан саркастично относился к подобным имиджевым экспериментам от человека, который был на год старше его самого. «Лично я думаю, что Мартин делает все то, что я делал еще в шестнадцать. Вся эта тема про тоску – ровно такое же отношение было тогда и у меня. И я ходил в клубы с людьми сильно старше меня, наносил на себя тонну макияжа и напяливал кучу шмоток. Но сейчас я просто хочу хорошо провести время, а не кого-то шокировать, если иду в клуб. Уже ничего не шокирует. Чтобы взбудоражить толпу, нужно, не знаю, башку себе отрезать, наверное. Но Мартин говорит, что он ненавидит выходить на улицу и чувствовать себя нормальным. Как только он оказывается в обычной, нормальной среде – ему становится страшно».

Проницательный Крис Карр отмечал: «Дэйв не чувствовал надежности в своих отношениях с Мартином. Мартин – это такой человек, который может быть виновным во всем и одновременно не быть виновным ни в чем. Он обладает способностью проживать жизнь, день за днем раздвигая границы, но делает это таким образом, что не страдают другие люди. Думаю, вы найдете крайне мало людей, у которых был опыт с Мартином Гором, который нанес бы им вред. И с этой стороны Дэйв чувствовал закадычную привязанность к другу, но также ничего не мог поделать с противоречивым отношением к его личности: Мартин мог просто оставаться собой, и ему сошло бы с рук даже убийство, в то время как Дэйв был вынужден постоянно регулировать себя. Дэйв менялся, исходя из ситуаций, отвечал на них, пока Мартин просто “проплывал” мимо».

Тем временем, Энди Флетчер переехал в новую квартиру в Лондоне со своей девушкой Грэйнни. Сам Флэтч описывал свое жилье, как «картонную коробку с кучей растений». Алан Уайлдер: «Флэтч стал инвестировать в штуки вроде винных стеллажей, улавливаете направление? Он даже приобрел парочку книг по садоводству». Тем не менее, каждый раз, когда Гор был поблизости, он вытаскивал своего друга на долгие алкогольные загулы, которые Гаан считал «ребячеством». «Флэтч – это мой лучший собутыльник», – практически с нежностью сообщает Гор.

Они все воссоединились с намного более отчужденным Аланом Уайлдером, который проживал в Лондоне со своей девушкой Джерри, для новой сессии в студии бывшего продюсера Human League Мартина Рашента – Genetic Studios, в течение которой закончили запись трека «It’s Called A Heart». Возможно,

их самый слабый сингл, по словам Гора, был про «важность сердца в мифическом смысле, как некоей части тела, где в человеке зарождается все хорошее и все плохое. Не уверен, что я в это верю, но сама идея мне нравится». Группа решила, что они хотят выпустить быстрый и танцевальный трек, и получилось максимально приближенно к задаче, но, к сожалению, песня была напрочь лишена индивидуальности и характера. Так что, добравшись до 18 места в чартах, сингл был благополучно забыт – как группой, так и их публикой.

«It's Called A Heart» был единственным новым треком на их первой подборке хитов, *The Singles 81–85*, которая добралась до 6 места осенью 1985-го. Релиз неизбежно повлек за собой реакцию критиков, которые отважились подвести итоги карьеры группы на данный момент. Кто-то написал, что «альбом был обвинительным актом для британской публики-потребителей», тогда как Стюарт Макоуни из NME признал за Depeche Mode статус великой группы начала 80-х: «Каждый трек в альбоме – хит, каждый трек это пособие на тему, как правильно записывать "поп", каждый трек отличается друг от друга. Только когда вы прослушиваете путь их карьеры таким образом, до вас доходит: Depeche Mode это один из ярчайших экспонатов на сцене поп-синглов на планете».

Во время записи «It's Called A Heart» и дальнейшей промо-работы, связанной с выходом сборника, группа являла собой намного более хрупкую связку, чем это было за 18 месяцев до этого. Противодействующими сторонами были Гаан, осуждающий и женатый, и Мартин Гор, берлинский декадент, применяющий новые веяния как к своему творчеству, так и к личной жизни. Дэнни Келли из NME: «Берлинский мизерабилизм, вся эта кожа, утешительный необязывающий секс – все это было важным и полезным для становления Мартина Гора, сделало его более уверенным, лучшим сочинителем. К тому же он стал менее замкнутым и слышал много музыки, которую вряд ли бы услышал по радио в Базилдоне. И хоть трудно поверить, что трансформация стиля жизни Мартина усилила связь в группе, но именно это помогало Depeche Mode. Проект *Best of* был запущен в неловкое для коллектива время, когда они понятия не имели, в каком направлении им развивать свой следующий альбом, особенно на фоне того, каким разочарованием стал «It's Called A Heart» после креативных высот *Some Great Reward*».

«Если когда и был момент, когда группа могла распасться – то это был конец 1985-го, – говорит Гаан, который из-за всех сил пытался повести коллектив по более рискованному и амбициозному музыкальному пути. – Мы действительно находились в стадии полного беспорядка. Непрекращающиеся

споры. Очень бурные. Мы не были уверены, куда нам стоит двигаться после *Some Great Reward*, поэтому мы решили слегка нажать на тормоза. Но в итоге у нас стало слишком много свободного времени. Так что большую его часть мы и тратили на споры. Иногда кажется странным, что мы пережили тот период, сохранив и группу, и разум в своих головах».

Из-за напряжения психанул Гор, уехав на несколько дней в дом к старому другу, в 150 километрах от Гамбурга. Он провел там неделю с целью расслабиться, что не особо ему удалось из-за преследующих его по пятам местных тинейджеров. «Да, да, я тогда психанул. Это дело полностью заняло мою голову, так что я решил, что будет лучше на некоторое время уехать».

В конце 1985 года команда начала работу над новым альбомом, который по замыслу Гора должен был стать «намного тяжелее и мрачнее». Дэниел Миллер предложил записать пластинку одной беспрерывной четырехмесячной сессией, включая интервал, который они проведут в Ганзе. «Я тогда был под очень сильным влиянием немецкого режиссера Вернера Херцога, – рассказывает Миллер. – Все эти фильмы были исторические, люди буквально проживали их, и это был очень интенсивный метод работы. У нас не было никаких выходных, и это был именно тот метод работы, который я принимал в то время. Частично поэтому результат получился очень насыщенным». Гарет Джонс, энергичный сопродюсер альбома, вспоминает: «16 недель в студии – это очень долго. И очень стрессово. Мы работали без выходных, поскольку мы решили, что проживем этот альбом. Фактически, единственный выходной был во время нашего полета из Лондона в Берлин. Семь дней в неделю для всех нас – это был долгий и изнурительный опыт. Запись *Black Celebration* была монументальным процессом, я никогда ни до, ни после не делал ничего подобного». Крис Карр вспоминает тягучие дни в Ганзе, прошедшие в наркотическом кумаре. «В записывающей комнате в Ганзе все было пропитано наркотическим дымом, хотя я и не думаю, что наркотики как-то повлияли на музыку. Но они определенно влияли на атмосферу в студии, и, возможно, это отфильтровывалось на запись. К концу ребята уже были на взводе из-за четырех стен, в которых они были заперты, но я помню, как никто не хотел покидать студию, они были сосредоточенными на работе. Либо же болтающими и курящими траву, пока Гарет работал. Дэйв все еще находился в своей трезвой фазе, но он был крайне забавен из-за этого, отыгрываясь на всех нас по очереди. Помню, что Алан вылез из своей раковины намного больше. Он не был особенно открытым человеком, но я увидел его более свободную сторону. Он казался

тогда полноправным членом стаи. Флэтч порой беспокоился, что все начинает подвисать. Он все еще был героем всеобщих шуток, это по-прежнему было смешно на той стадии. Позже перестало, когда все стало чуть более обидным. Дэниел постоянно был рядом, как некий надзиратель за качеством, наблюдающий за музыкой».

Однако Миллер отдавал себе отчет в едва уловимых изменениях своего статуса в моменты, когда он, Джонс, Уайлдер и Гор не соглашались в звучании, организации процесса или дальнейшем продвижении. «Алан стал очень хорошо разбираться в студийной технике, но мне кажется, что мы меньше стали соглашаться в работе над этим альбомом, чем было раньше, – заключил босс Mute. – Частью проблемы было и то, что сам Мартин так до конца и не решил, в каком направлении он хочет “вести” свою музыку. Это был не самый попсовый альбом, и возникали некоторые сомнения на этот счет – правильный ли это путь и действительно ли это то, чем мы должны заниматься? Также Гарет был намного более вовлечен в работу над альбомом, чем раньше, отчего наши роли еще больше размылись. Мы были вместе каждый день и потихоньку начали наступать друг другу на ноги. Такого у нас еще не было. За последние несколько лет я был единственным, кто приходил с идеями и организовывал весь рабочий процесс. С моей перспективы кажется, что у Винса была такая любовь к работе в студии, которой не было ни у кого из оригинальных членов группы. Им не нравилось ковыряться в технике и экспериментировать. К концу работы над *Some Great Reward* и конкретно *Black Celebration* Алан заполнил собой роль этого помешанного студийного работяги, которую обычно исполнял я. Мы были теми парнями, которые работают поздно ночью, пока другие играют в пул или читают журналы. Моя позиция стала менее определяющей, хотя я по-прежнему имел очень весомый голос. В общем, я думаю это создало много напряжения. В связи с этим мы все по-слетали с катушек, из-за постоянного нахождения вместе в замкнутом пространстве, я еще и компанией управлял параллельно, постоянно совершая кучу звонков в Лондон с самого утра. Все это привело и к моему личному стрессу, и, само собой, временами я мог быть чрезмерно темпераментным в студии. Но, я думаю, это хорошо в данном случае. Музыка должна быть эмоциональной. Если вы не полностью эмоционально вовлечены в процесс, то вы не чувствуете ее».

Крис Карр: «Дэниел может быть трудным персонажем. Вот он застенчивый, а через минуту слишком темпераментно давит мнением, может быть щедрым и уступчивым, а может вцепиться в

идею намертво. Он очень противоречивый человек. Я никогда не слышал, чтобы он сказал “так не будет” или “ты не можешь этого сделать”. Но тем или иным образом “депеши” всегда догадывались, поддерживает ли он их в данный момент или не согласен. Он был скорее старший брат, чем отец».

Алан Уайлдер чувствовал, что некая прозрачность мнений была утеряна во время создания темной атмосферы *Black Celebration*: «Когда к решению проблемы прибавляется слишком много дополнительных голосов, проблема только больше становится. Поначалу у меня не было весомого голоса в группе, это становление заняло много времени. Также было непросто узнать Дэниела, такого человека быстро не поймешь. А дальше это было уже больше вопросом сложения Дэниелом с себя полномочий абсолютного контроля, когда мы как раз становились все более весомыми в принятии решений. Он попросту постепенно отпустил работу над этими альбомами в свободное плавание. Он сознательно позволял нам занимать более активные роли в работе, раз уж мы стали опытнее. Но на этом альбоме все было несколько сложнее, поскольку, я полагаю, мы были на переходной стадии в понимании роли Дэниела в студии».

Возможно, все это было ключом к будущим творческим высотам и пониманию собственных возможностей, которые прочувствовали Depeche Mode, сделав *Black Celebration* одной из своих лучших и самых значительных работ, определенно выйдя на свой творческий максимум в 1986-м. Суровые условия рождения альбома создали ощущение панорамной клаустрафобии – словно чей-то мир целиком был сжат в очень маленьком месте. Это был своего рода звуковой эквивалент фильма Вольфганга Петерсена «Подводная лодка» 1981 года, где практически все действо происходило в интерьере немецкой субмарины, патрулирующей Атлантику. Как сказал один критик, «неизменное и парадоксальное чувство спектакля разворачивается в фильме еще более динамично за счет разрывания швов собственной клаустрофобии». И хоть Миллер и Джонс признавали крайне медленный прогресс в работе над записью, в конце концов их эксперименты со звуком пробили землю, создав что-то новое. Миллер: «Когда мы настраивали студию в Ганзе, Гарет делал потрясающие технические штуки с микрофонами и дошел до того, что создал новый эффект, целую структуру, очень громко играя на синтезаторах через ПА из другой студии».

Опять же, даже если и только осмотически, атмосфера в студии повлияла на звучание альбома. Окружение происходило

не только из-за местоположения в почти заброшенной части города (прямо у стены с восточногерманскими стражами, смотрящими со своих башен), но и из масштаба самого здания, с его специальной большой комнатой для записи и лестницей. Уайлдер: «Несмотря на то, что мы в основном работали на Studio 4 на самом верху здания, мы также арендовали главную комнату записи в Studio 2, в которой установили систему 2K ПА, чтобы посылать отдельные звуки прямо оттуда. Это придавало им атмосферности. А еще это страшно раздражало владельца кафе в Ганзе, которому пришлось выдержать четырехэтажный шум прямо над своей головой. Что-то вроде дорожной дрели, которая постоянно работает в шести дюймах от вашего уха. Бог его знает, что он потом добавлял нам в еду в качестве возмездия». Джонс подтверждает, что группа была полностью сосредоточена на создании текстуры и атмосферы: «Мы старались сделать множество реверберациий на *Black Celebration*. Группа решила, что эхо соответсвует самой атмосфере, и мы использовали этот эффект множество раз. Во всяком случае это было единственное обоснование Мартина». «Мы постоянно пытались выжать из техники больше, чем в нее предположительно было заложено, в связи с чем у нас регулярно что-нибудь ломалось, – рассказывает Миллер, не признающий правил технический изобретатель. – Требуется настойчивость, чтобы действительно искать разные способы реализации, что само по себе может занять много времени». Алан Уайлдер, вспоминая ту пытку, в которую превращался поиск крутого звука на оборудовании середины 80-х, покачивает головой: «Synclavier был современным синтезатором, и звучал он великолепно, но также это был переоцененный зверь, который требовал четырех взрослых мужиков для сборки из-за всех своих дополнительных примочек. Честно говоря, пользоваться им был стремно. Он был такой дорогой, что кроме одного-двух топ-продюсеров никто не мог себе его позволить». Одним из таких был Дэн Миллер, вторым был Тревор Хорн, продюсировавший Frankie Goes To Hollywood. «Когда дело касается синтезаторов, Дэниел – это технический волшебник. Также у него всегда есть уйма хороших продюсерских идей по поводу структуры песен, особенно если речь идет о коммерческом уровне. Он мог внезапно сказать: “Эта “средняя восьмерка” очень хороша, возможно, нам стоит начать песню с нее”. И также он чертовски хорош в построении звука. Мы могли начать песню с одного последовательного звука, а потом добавлять в него постепенно еще и еще, делая звучание более богатым. Мы так много раз делали на этом альбоме – создавали слои звуков, на каждом из которых игрался один и тот же кусок, в итоге придавая

всему эффект теплоты и заполненности». Несмотря на общее напряжение, технологии сэмплирования в очередной раз создали эффект необычной креативной демократии внутри коллектива. «Мы все были заняты программированием и поиском сэмплов, – с энтузиазмом говорит Гор. – Даже Дэйв присоединился к нам, что было круто, так как раньше он был просто “певцом”».

Технологии также добавили возможность использовать больше гитары, так как группа стала использовать отдельные ноты, сэмплируя звук с живого инструмента. «Мы бы получили эти гитарные звуки, нажимая на пружину, или, например, басовую партию за счет постукивания концом трубы от пылесоса по моей ладони, а после прогнали бы эти звуки через гитарные усилители, придавая их характер. Мы часто сэмплировали гитары и иногда использовали эти сэмплы на треках, но все-таки немного скучно было возвращаться к гитарам. Это тот следующий шаг, который делает каждая электро-группа, разве нет?» – добавляет Гор. Ган, у которого раньше были противоречивые амбиции стать рок-гитаристом, объясняет так: «Мы предпочитали искать новые звучания в студии. Тем не менее, вся музыка, которую мы слушали как группа, была на гитарных основах».

Болезненный процесс генерирования новых звуков для каждой отдельной песни, или создание «комбинированных звуков» (вокал и звуки металла микшировались на Synclavier), – все это возвысило группу над большей частью музыки 80-х. Также они принципиально игнорировали наборы синтезаторных эффектов. Сразу после настройки Бамонт вспоминает: «…Все они играли кучу восьмидесятнических ретро-мелодий. Помню, как сказал жене: “Правда ведь странно, что какой-то инженер может сидеть на фабрике в Японии и напичкивать все эти Ямахи или Роланды дорожками, фиксирующими звучание целого поколения!”»

Как и предыдущие два альбома, *Black Celebration* был смикширован в Ганзе, но после всей затянувшейся записи в студии ожидался еще один мучительный процесс. «Я не слышал *Black Celebration* с того момента, как мы закончили работу в студии, – вспоминает Джонс. – Сведение было напряженным процессом, и все мы конкретно нервничали, так что могли тратить дни напролет на настройку звука. А потом, после многочасовой работы, мы решали, что нет, нам не нравится. И после того, как это все продолжалось четыре или пять дней, вся группа собралась на совещание с Дэниелом, Аланом и мной и сказала: “Слушайте, парни, дальше так продолжаться не может”». Алан Уайлдер: «Не было ничего удивительного в том, что мы конкретно вышли за рамки дедлайна, что, конечно же, добавило

стресса к концу сессии. Но я убежден, что чувство клаустрофобии на альбоме было создано этим давлением. Оно добавило больше химии звуку этой записи, чем любой другой, которую мы делали до этого. Это определенно одна из самых любимых мной наших пластинок».

Дэниел подвел итоги, как только *Black Celebration* получил последние настройки, и разрешил покинуть студию на время последних доработок. «Мы сильно опаздывали с записью, а я хотел вернуться в Лондон и посмотреть, что происходит с моей компанией. К тому времени Yazoo распались, Винс Кларк особо ничем не занимался, и я хотел предпринять какие-то ходы и привести новую музыку на лейбл. Поэтому после этого я отчетливо осознал, что им нужно работать с кем-то еще на студии».

Black Celebration стал самым мрачным их альбомом к тому моменту, получил атмосферу, которую изначально задал Гор, что сгустило напряжение в студии. «Определенно, было ощущение мрачности, как от песен, так и от всего продакшна», – говорит Джонс. «Stripped», первый сингл с альбома, – вдохновляющая микстура эйфории и темноты. Выпущенный 10 февраля 1986-го, он добрался до 15 места, несмотря на или даже из-за жесткой критики на шоу Терри Уогана. «Мы вкрадчиво развратили мир, – смеялся Гор. – Если вы называетесь поп-группой, то вам сойдут с рук и куда более тяжкие проступки». Пресса была осторожной. NME описали «Stripped» как «угрюмую приливную волну, отходящую от барабанной перепонки – поначалу спокойную, но грозящую накрыть сразу после прослушивания», что едва отражало тяжелую гимновую монументальность песни. Одной из самых пронзающих особенностей «Stripped» является электронное вступление, звучащее словно набирающий обороты мотор на железнодорожных путях. На самом деле вся основа песни была создана звуком работающего двигателя мотоцикла. На парковке студии Гарет Джонс, используя свой богатый арсенал необычных микрофонов, дополнительно записал звуки фейерверков и мотора дэйвовского порша 911. В случае с фейерверками микрофоны располагали на разной дистанции, а заряды запускали под разными углами, создавая тем самым стереоэффект.

Одна песня порой ведет к концепции другой – так получилось и со «Stripped», запустившей B-side трек «Breathing In Fumes», который был создан за счет ускорения основной мелодии, добавления новой басовой партии, новых вокальных партий и других музыкальных кусков. Алан Уайлдер: «Это был достаточно радикальный реворкинг по тем временам. Возможно даже некое предвосхищение ремиксов, которые повсеместно появились в 90-

е». Несколько ремиксов были на «Stripped», включая первую коллаборацию с Марком Эллисом, более известным как «Flood», который в 90-х стал часто использовать музыку группы.

«Ремиксы были разработаны как маркетинговая стратегия и практически полностью спровоцированы треком «Relax» ZTT и Frankie Goes To Hollywood в начале 80-х, – считает Уайлдер. – Отношение Depeche Mode к ремиксам сводилось к тому, что нам нужно их делать, чтобы быть конкурентными. Хотя все треки и создавались в версии для пластинок в наших головах. Но оттуда мы уже могли отредактировать их вниз до 7 оборотов или наоборот расширить до 12». Создавали разные микс-секции на двухпленочном магнитофоне до тех пор, пока их не становилось достаточно, чтобы сделать новую версию трека. Конечно, такой пленочный метод был весьма лимитирован в возможностях и отнимал гораздо больше времени, чем сегодняшние диджитал технологии. Сам факт, что было намного сложнее создать полностью новую и отличающуюся версию песни, вероятно, способствовал стилю этих ранних миксов и во многом объясняет их очарование. Как правило, они собирались очень быстро, когда стремительно заканчивалось время в конце сессии. Примерно в то же время это стало тем, что нужно было, и задачу сделать ремикс стали передавать другим людям, у кого, возможно, имелись какие-то свежие идеи. Мы всегда были очень истощены в конце записи, поэтому такая возможность нам нравилась. Однако, насмотревшись на попытки некоторых ремиксеров за последние десять лет, я теперь уверен, что в самом начале мы были правы – лучше делать все самим.

Цепляющая «But Not Tonight» была выпущена синглом в Америке со «Stripped» на обратной стороне, но успеха не имела, к тому же группа сняла ужасное видео на нее. Тем временем, промо «Stripped», которое было снято прямо на углу в Ганзе, было последним видео, срежесированным Питером Кэйром (до этого снявшим клипы «Shake The Disease» и «It's Called A Heart»).

Black Celebration поднялся на третью строчку в британском чарте. Вернувшийся в Лондон со своей девушкой Мартин Гор настаивает, что альбом, как и титульный трек, несут в себе жизнеутверждающий смысл. «Тут нет никакой связи с черной магией, как многие люди, кажется, думают. Все это про то, как большинство людей не имеет в своей жизни причин праздновать. Каждый день они ходят на работу, а потом идут в паб, где топят свои переживания в алкоголе. Вот это про что – празднование окончания очередного черного дня. Я нахожу трагичным, что единственной компенсацией становится пьянство, хоть и не вижу в этом чего-то сверхъественного. В конце концов, мы постоянно

этим занимаемся. Я пессимистичный человек, и жизнь мне видится скучной. И я хочу отразить эту скуку. Если все доводить до абсурдных крайностей, то вы не особо-то обдумываете жизнь. Реальная жизнь не абсурдна, не крайность, как и мы, как и наша музыка. В общем, я бы описал наше творчество как… любовь, секс и пьянство против жизненной тоски. Когда я пишу любовные песни, людям они кажутся слишком сентиментальными, но я вижу в любви утешение от жизненной тоски. А пьянство и секс… Лично я считаю, что мы те еще декаденты. Когда мы на гастролях, которые, как правило, очень скучные, мы (или некоторые из нас) ходим куда-то каждую ночь, много пьем и обычно хорошо проводим время. Утешение, видите? Я понимаю, что обычно такое поведение ожидают от рок-групп, но тусовки приносят наслаждение, пьянство приносит наслаждение, саморазрушение приносит наслаждение. Я часто использую свой прошлый опыт, когда пишу песни. Я работал в банке полтора года, занимаясь постоянными заказами. Тотальная скука». Дэйв Гаан оспаривает некоторые аспекты того, о чем говорит Гор: «Я думаю, что Мартин на самом деле считает жизнь крайностью. Это темные стороны его души взывают к нему. И они намного интереснее. И вовлекают намного больше. Эта сторона восприятия сильнее расширяет разум».

В чем Гор был точно уверен, так это в нежелании восприятия *Black Celebration* как упоения группой своих самоотверженных страданий. «Я знаю, что люди в Англии считают нас пессимистичными, маниакально-депрессивными. Но нам так не кажется. Мы просто пытаемся наполнить наши песни чувствами, теплом и реализмом. Нам хочется думать, что наши песни куда лучше отражают жизнь, чем большинство музыки в чартах в наши дни. Многое из нее это просто такой прыг-скок все время. А мы хотим продвинуть другой стиль поп-музыки в массы. Так что мы также проходим через всю эту рутину с телевидением и модными журналами. Что вовсе не означает, что наша музыка такая же, как у других».

Тем временем, Гор не приобрел иммунитет к артистическому и литературному влиянию, оказанному на него усыновившим его Берлином. И очевидно, что в середине 80-х он сидел на диете из творчества европейских писателей, которые сильно повлияли на его взгляд на мир. «Я вдохновился идеей экзистенциализма. Также, возможно, на меня оказали большое влияние Камю, Кафка и Брехт. Как в *Black Celebration*, где присутствует позитивный элемент празднования очередного серого дня». Крис Хит из Smash Hits писал: «*Black Celebration* видится не просто пластинкой, которая чуть более странная, со множеством мрачных

перкусионных эпизодов, переплетающихся с хрупкими, сладкими и даже жутковатыми балладами. Но также это и первый раз, когда им не приходится дополнять альбом чем-то второсортным и ненужным. Их лучший альбом на данный момент, 8 из 10». Горовский фальцет, прозвучавший в четырех балладах – «A Question Of Lust», «Sometimes», «It Doesn't Matter Two» и «World Full Of Nothing» – демонстрирует собой сильное влияние Курта Вайля.

Однако Шон О'Хаган из NME был не согласен: «Они продолжают предоставлять саундтрек для современных квартирок: мрачных, но достаточно нелепых». Стив Сазерленд продолжил жаловаться: «Удручает, что в своей собственной и маленькой борьбе за художественное достоинство "депеши" смогли лишь обменять один набор клише на другой: белое на черное, сладкое на горькое, мелодии на подпевания… *Black Celebration* показывает группу даже еще более обеспокоенной, чем это было в удручающем *Some Great Reward*. Котята, отчаянно пытающиеся выглядеть извращенцами, чтобы сбежать с поверхности подростковой славы». Однако поиски Сазерлендом хоть чего-то позитивного были вознаграждены последней песней альбома «New Dress», к которой Гор написал политизированные стихи: «You can't change the world (Ты не можешь изменить мир) / But you can change the facts (Но ты можешь изменить факты) / And when you change the facts (И когда ты изменишь их) / You change points of view (Ты изменишь точки зрения) / If you change points of view (Если ты изменишь точки зрения) / You may change a vote (Ты можешь изменить выбор) / And when you change a vote (А изменив его) / You may change the world (Ты можешь изменить мир)».

Диджей Shadow, пионер хип-хоп культуры сэмплирования поздних 90-х, назвал *Black Celebration* одной из своих самых любимых пластинок всех времен. «Они всегда были единственной группой, не относящейся к хип-хопу, которую мне нравилось слушать. Они всегда делали интересную, хорошо спланированную музыку. У них была эта ловкость вводить все инструменты, которые ты хочешь услышать, в правильное время, строить очень грамотные треки – когда ты прямо сидишь и ждешь наступления определенной части. Этого очень сложно достичь, а они никогда не подводили. Я знаю, что они не получили такого же уважения в Англии, но по ходу, парни, у меня нет таких культурных заморочек, как у вас. Модные тренды приходят и уходят, но я думаю, что Depeche Mode могут с этим справиться. Я стараюсь не обращать внимания на музыкальные тенденции, когда что-то появляется. Мне нравится музыка сама по себе, и, полагаю,

интерес к синтезаторной музыке мне привили именно Depeche Mode. Мне кажется, они проделали потрясающий объем работы».

Весна 1986-го также ознаменовалась началом нового тура, который стал крупнейшим для них на тот момент, так как группа сосредоточилась исключительно на больших аренах. 13 шоу включали в себя две ночи на Уэмбли, две в Бирменгеме, в Глазго, Брайтоне и Уитли Бэй. Джейн Спирс, художник сцены, соорудила большие конструкции из надуваемого пластика, которые взрывались перед началом каждого шоу, после чего опадали на сцену. Эти большие надувные «шары» были окрашены флюоресцентной ультрафиолетовой краской, как и микрофонные стойки и другие части оборудования, так что с разных точек сцена светилась полосками. За спиной группы также были видеопроекции. «Вообще, выглядело все очень эффектно, – вспоминает Дэрил Бамонт. – Думаю идея была в том, что удобно возить с собой надувные декорации по всему миру. Вот только эти чертовы штуки постоянно прокалывались».

Публика на арене уже состояла не только из множества фанатов, выросших с группой, но также и более мейнстримовой, преимущественно мужской аудитории, желающей увидеть большое шоу. «После всей этой темы с тини-бопом (и это по-прежнему была большая часть аудитории), в середине 80-х также появился блок вполне себе обычно выглядящей публики, – вспоминает Бамонт. – Я думаю, это было подтверждением приобретения всеобщей популярности. Достаточно странно, когда внезапно вместо исключительно размалеванной публики тебя приходят послушать строители или риэлторы. И я было подумал, что восьмидесятнические кожаные юбки быстро “разгонят” часть этой публики, но, возможно, это как-то задевало их женские стороны». Мартин Гор исполнял «A Question Of Lust» в черном коротком комбинезоне, в комплекте со шпильками, пряжками и черными чулками с подвязками. «Они вызывали такую сильную приверженность. Важный факт про них то, что они никогда не теряли контакт с землей своего сердца – которая в Эссексе, в общем-то. В определенный момент в 1986-м помню, как смотрел на них на Уэмбли и был потрясен некоторыми аспектами. Я смотрел, как Дэйв Гаан дирижирует толпой, и если бы он тогда сказал им – давайте разнесем это место, они бы так и сделали. Всепоглощающий контроль над людьми». Джон Фокс: «Я не был удивлен становлением “депешей” как стадионной группы. Так как я ожидал, что синти-поп станет на ведущие роли в поп-музыке. Но я думал, немногие станут суперзвездами. У них всегда был хороший бизнесмен в составе – Дэниел Миллер. Я думаю, он вносил колоссальную разницу. Он честный, интеллигентный,

состоятельный, и также у него есть видение. Очень редкая комбинация. Вы везунчик, если ваш менеджер не пытается вас разорвать».

Диджей с Radio 1 Джон Пил рассказывал об одном из шоу на Уэмбли в середине апреля 1986-го: «Во время первой песни сетчатый экран упал, представляя группу и прекрасно оборудованную сцену, чем-то напоминающую японский интерьер. Музыканты и их синтезаторы располагались на небольших платформах, оставляя много места для передвижений Дэйва Гаана по сцене. Визуально это была история четырех причесок. Дэйв Гаан – черный, угловатый, негибкий. Алан Уайлдер – бунтующий рок-н-ролльщик, с залаченными волосами и хохолком, в то время как Мартин Гор был пост-панк фетишистом, с прической из 30-х годов в сочетании с кожаными подвязками, черной мини-юбкой и кожаными штанами. А Энди Флетчер выглядел как ведущий детского телешоу – умный, современный, дружелюбный, вынуждающий публику хлопать заранее. Полностью электронная музыка оказалась сложнее, чем это кажется при прослушивании записей. Я покинул Уэмбли их фанатом».

Пристрастие группы к алкоголю поразило некоторых людей в этом туре, которые по-прежнему помнили сладких маленьких мальчиков из Базилдона. Бамонт: «Ребята Харви Гольдсмита немного прифигели, когда их увидели. У них у всех была потрясающая способность бухать, но при этом не пропускать ни одного шоу или появления на ТВ. Они были большой группой, путешествующей по всему свету, все стало доступным для них, и все же до сих пор никто из них не позволил чему-либо повлиять на свою работоспособность. Они могли уйти кутить на всю ночь, но все всегда знали, что к утру они будут в условленное время там, где надо, и будут делать то, что надо. Ну, а раз это так, то зачем в чем-либо себя ограничивать? Не думаю, что Мартин вообще когда-либо был трезвым на сцене, годами точно не был. Это была такая кочующая по всему свету вечеринка, в которой вся команда принимала непосредственное участие. Все в бизнесе хотели попасть на туры Depeche Mode, потому что они имели репутацию отличного веселья, после которого люди будут еще и хорошо выглядеть. Я прошел через разные стадии с группой, но в середине 80-х мы с Дэйвом стали своего рода соучастниками преступления». Крис Карр, работавший над пресс-кампанией к альбому, отмечает: «Дэйв обычно был трезв как стекло в своей личной жизни. Однако на туре *Black Celebration* все было иначе. Это как мистер Хайд его личности, адреналин от выступления на сцене и возбуждение от того, что аудитория группы стремительно

растет – очень трудно успокоиться после такого естественным образом. К концу тура он перешел на безудержные шутки с некоторыми членами команды. Оба они, Дэйв и Мартин, преодолевали страх через веселье. Группа всегда была готова к тусовкам, некоторые из которых были просто способом успокоиться. Никто не осознавал этого в Англии, но они стали популярной группой, а с этим приходит и соответствующее давление. И нужно помнить, что в их коллективе царила демократия – лидера, за которым можно было бы спрятаться, не было». Также Карр считает, что в этом туре Depeche Mode стали старше, круче, более мужественны: «Они даже выглядеть стали иначе. Они были одеты в пальто, кучу черной кожи. Они росли». (Попутно отмечу, что к группе присоединился молодой 22-летний Джонатан Кесслер в качестве бухгалтера, который позже станет первым в истории менеджером группы.) Незадолго до того, как они отправились в большой европейский тур в апреле 1986-го, группа выпустила следующий сингл с *Black Celebration*. «A Question Of Lust» заняла унылое 28 место в Британии, но в Германии это было очередное попадание в топ-10 с итоговым 8-м местом. Алан Уайлдер рассказывал, что в песне присутствует звук кастаньет, который на самом деле были получен за счет бросания на стол шарика для пинг-понга, а также звучит традиционный венгерский инструмент вроде цитры (подобный звук также присутствует на «Master and Servant» и «People Are People»).

«A Question Of Lust» также была песней, на которой ведущей партией вокала был фальцет Мартина Гора. Алан Уайлдер: «Обычно было легко предугадать, чей голос подойдет под определенную песню. Мартин отлично подходил под исполнение баллад, голос Дэйва же лучше смотрелся на более резких, горловых треках». Промо-видео режиссировал Клив Ричардсон (который также работал над ранними клипами, например, «Everything Counts» или «Blasphemous Rumours») во время гастролей в Дублине. Сама песня была любимой у Джорджа Майкла, который хотел сделать кавер на нее, однако запись так и не выпустил. Хороших слов она была удостоена и от Стива Сазерленда: «…Она великолепна. Простая электронная мелодия, слегка Алмондовский вокал… Достойно даже The Human League». Smash Hits же посчитали песню неким актом обмана: «Как только утихают вступительные мрачные электро-бряцанья, нам представляют парящую, меланхоличную мелодию, в которой сипловатый, прерывистый голос поет нам о “любви”, а не “похоти” (lust) (слово было использовано исключительно для рифмования со словами “доверие” (trust) и “пыль” (dust). Красивая и невеселая, но абсолютно без какой-либо подноготной.

Какое надувательство».

Depeche Mode приехали в Осло 24 апреля, где открыли скандинавскую часть тура, после выступая, в основном, на больших стадионах Германии. Дэрил Бамонт вспоминает: «На этом туре они стали перерастать свою поп-подростковую фазу в Германии и стали больше ассоциироваться с такими группами, как The Cure. На них стала приходить намного более взрослая, готичная публика в Европе. Это не означает, что они не получали порой скверных отзывов в прессе Голландии и Германии, но им было наплевать. Они всегда умудрялись быть популярными, не будучи при этом модными».

Забавно, что сами The Cure, которые были намного более модными в Англии, были большими поклонниками Depeche Mode. Вокалист группы Роберт Смит восторгался: «Я думаю, у них прекрасный стиль. От их инновационных использований необычных звуков, частого странного несоответствия эмоциональности лирики и музыкального сопровождения до их всегда узнаваемых визуальных картинок и графики; они – одна из крутейших групп. Уникальный коллектив. Ну, также они сделали несколько просто фантастических песен!»

Меньше чем через неделю после завершения европейского турне группа отправилась на гастроли по Америке и Канаде. Это был очередной большой тур, состоявший из 29 концертов, включая три в Нью-Йорке и два в Лагуна Хиллс. Также они сыграли на знаменитой площадке Red Rock в Денвере, ставшей известной после выступления там U2 в начале 80-х. Ощущение звездности было на каждом концерте, так как собравшиеся на стадионах люди хором пели слова каждой песни. «Я думаю, каждый человек, кто знает песню – понимает ее, – говорит Гор. – Но когда мы выходили на концерты, это было чем-то вроде празднования». Любовь Мартина к большим вечеринкам привела к тому, что некоторые его старые дружки из Базилдона летали на эти заграничные концерты вместе с группой. Алан Уайлдер: «Вы играете в каком-нибудь месте вроде Остина в Техасе, и неожиданно из самолета вываливаются работяги из Эссекса. Все эти здоровенные мужики приезжали. Мартин и Флетч платили за то, чтобы Большой Рэй или там Большой Джон приехал – да все они были Большими кем-то. Дэйв не выносил всю эту толпу. Я думаю, Дэйв испытывал нечто вроде отвращения к Англии, настолько, что даже переехал в Штаты в итоге».

Вся группа безудержно тусовалась во время американского тура. По воспоминаниям Стива Карра, дошло до той точки, когда «мы решили, что им понадобится долгий перерыв после этого. И, слава Богу, они согласились эту передышку взять!» Алан Уайлдер:

«Когда вы путешествуете за границу, вы действительно как с цепи срываетесь. Ну, знаете, это как когда вы приезжаете в чужой город и у вас сразу не пойми откуда берется какая-то дополнительная бравада. Никаких запретов в принципе. Соедините это с эффектом пребывания в большой банде, в которой вашей заднице постоянно доставалось. По-моему Оззи Осборн сказал, что это единственная работа, которую вы сами от себя ожидаете, и таким образом очень просто проживать жизнь. К моменту, когда вы покидаете сцену, время часов 11 вечера, и вы ощущаете себя очень бодрым, намного более бодрым, чем когда-либо еще в жизни. Потом вы тратите как минимум пару часов на переодевания и болтовню, а заодно выпиваете пиво или два. В итоге, час ночи и вы очень хотите пойти потусить. И вот, вы бухаете всю ночь, и внезапно оказывается, что уже семь утра, а ощущение такое, будто только начали. Но при этом понимаешь, что нужно идти спать. Во время тура уровень допустимого сильно повышается, ты можешь запросто пробухать всю ночь и даже не напиться. Такой стиль жизни становится абсолютно нормальным для гастролирующей группы, на несколько лет так точно, и на самом деле все не настолько чрезмерно, каким, наверное, видится».

За всей этой еженощной эйфорией Уайлдер также заметил, что его отношения с Мартином были дружелюбными, но слегка поверхностными. «Мартин всегда был большим выпивохой. И мне не всегда удавалось найти с ним общий язык, когда он был пьян, даже если я и сам был в дрова. Ну и вообще, когда ты мертвецки пьян, сложно с кем-либо говорить. Когда Март напивался, он был абсолютной противоположностью тому стеснительному парню, каким он был в обычной жизни. Так что сами можете представить, насколько странным это было. Он говорил какие-то невероятно нелепые вещи, а еще начинал скакать везде, подпрыгивать в воздух, так что вам буквально приходилось ловить его и опускать на землю, если вы хотели идти рядом. Он ваш лучший друг весь вечер, а на утро это опять прежний тихий и неразговорчивый Мартин. Он ничего не будет помнить, даже знать не будет о том, что вы провели вместе весь вечер. Вся связь пропадала утром. Мне очень нравится Мартин, но у него определенно была нужда быть таким же чрезмерным, как Дэйв, но совершенно различными способами». Крис Карр, часто проводивший время с группой во время тура, отмечает: «Мартин часто снова становился тихоней после трудной сессии. Но это его другая сторона. Он запирался в своей комнате, чтобы послушать музыку, ну и иногда приглашал меня послушать CD вместе. Также у него была акустическая гитара, на которой он определенно что-

то наигрывал за своими дверями. Это забавно, поскольку почти в каждой рок-группе, с которой я ездил в турне, гитары не расчехлялись вплоть до выступления. Мартин Гор был единственным парнем, кто путешествовал с гитарой, хотя был при этом, как бы сказали роковые парни, из синти-группешки. Он таскал за собой эту гитару везде – в отель, в автобус, куда угодно. И все же, решение добавить в записи гитару по-прежнему мучительно отвергалось».

Тем временем, распутные ночи становились практически необходимы в общей монотонности длительного турне. Гор описывал это так: «Когда вы уже пятый месяц в туре, у вас уже не получается наслаждаться каждым отдельно взятым концертом. Доходило до той точки, когда я практически мог все шоу пробыть в полусонном состоянии. Сейчас же я автоматически переключаюсь в нужный момент, даже не думая об этом. Это, конечно же, немного скучно, но мы должны давать нашим фанатам живые выступления. Так как концерты всегда проходили очень хорошо. И публика их любит». А вот Дэйв Гаан, как единственный физически активный на сцене член группы, часто был близок к полному бессилию перед тем, как очередная попойка начиналась. «После концерта я частенько бывал близок к изнеможению. Не так давно двум роуди пришлось тащить меня в гримерку. Прошло полтора часа, прежде чем я смог сказать хоть слово. После гастролей я всегда теряю несколько киллограмов и порой чувствую себя смертельно больным после концерта. В нашем гастрольном автобусе аптечка забита всевозможными лекарствами до отказа».

Завершив американские выступления 15 июля, группа полетела в Японию на три шоу: в Осаке, Нагое и Токио. А дальше последовал еще один европейский тур, состоящий из 8 концертов за 12 дней. Крис Карр, присутствовавший на некоторых шоу, описывал фанатизм, преследующий коллектив в Европе, который заметно вырос с начала 80-х: «Я видел зрителей по всему миру, и все они знали каждую строчку. Я был с ними в дороге в какие-то малюсенькие места в Италии, где мы сталкивались с тем, что наш автобус не помещался на дорожные линии. Мы подъезжали к стадиону футбольной команды местной деревеньки и устанавливали там сцену. И потом вдруг появлялись тысячи молодых людей, которые буквально вылазили отовсюду, и я глядел на них потрясенный, поскольку они знали каждое слово каждой песни. А вокруг я не видел ни одного музыкального магазина. Откуда взялись все эти фанаты?»

16 августа состоялся их 76-й и последний в туре концерт, на стадионе Валби в Копенгагене. На этой же неделе они внезапно

выпустили приводящую в замешательство «A Question Of Time», повествующую о несовершеннолетней девственнице, которую домогается мужчина сильно старше ее. Гор: «Это было написано о человеке в частности. Полная остановка, без комментариев». Гаан предложил немного более подробное объяснение: «Я думаю, что эта история выглядит такой убедительной, поскольку это просто наблюдение со стороны. Вместо того, чтобы описывать, что на самом деле может произойти с этим человеком: молодой и очень привлекательной девушкой, совершенно невинной. И очевидно, что когда мы, парни, накладываем на таких руки, они сильно меняются».

Песня усилилась изобретательным видео, снятым немецким фотографом Антоном Корбайном, который не был большим поклонником группы и согласился на работу только потому, что получил возможность поснимать в Америке. «Я считал их неженками, – смеется долговязый, слегка сутуловатый Корбайн. – Меня особо не цепляло то, чем они занимались. И так было до 1986-го года, когда они попросили сделать для них клип, а я получил возможность поработать на съемках в Америке. И у меня была эта идея роуд-муви – старый мужик на мотоцикле с вагончиком прицепом, который едет вниз по дороге и находит этих малышек. И вот мы сняли все, и потом я ничего от них не слышал в течение девяти месяцев. Я решил, что должно быть, они просто ненавидят этот клип». На самом же деле окончательный вариант художественного видения группы просто встал на свое место.

Глава 7
Вгляни на звезды – как ярко они сияют, 1987–1989

После тура Black Celebration группа решила открыть новый музыкальный стиль, так что было решено не приглашать Гарета Джонса для работы над новым альбомом. Дальнейшие изменения были стимулированы решением Дэниэла Миллера сконцентрироваться на развитии списка артистов Mute Records. Алан Уайлдер заявляет, что он пытался привлечь босса рекорд-лейбла к сопродюсированию предстоящих сессий звукозаписи, но Миллер отказался. Вечно осторожничающие Depeche Mode взялись за дело и наняли звукоинженера, мастера сведения и продюсера Дэйва Баскомба для работы над альбомом, и Уайлдер также сделал огромный шаг вперед в плане своего влияния на новый проект группы – *Music For The Masses*. Среди артистов, с которыми работал Баскомб, были Tears For Fears и Питер Гэбриел, но альбом *Music For The Masses* стал его первым большим продюсерским опытом. «Дэйву Гаану нравилось кое-что из того, что я делал с Tears For Fears», – отмечает Баскомб, который на самом деле не был знаком с предыдущим творчеством группы.

Одна из причин, побудивших Depeche Mode пригласить продюсера, состояла в том, что он мог изменить их индустриальный саунд, характерный для трех предыдущих альбомов. «Думаю, они все понимали, что пора что-то менять, – вспоминает Баскомб. – Когда они впервые по уши влезли во всю эту индастриал-историю, думаю, это было очень изобретательно и умно, но затем они отчасти переусердствовали в этом направлении и, как мне показалось, нуждались в чем-то более естественном». Да и Алан Уайлдер посчитал, что пора уже отойти от суровых структур альбома *Black Celebration*: «Думаю, мы на этой стадии исчерпали свою квоту на “металлические” звуки. В мире не так много способов стучать молотком по водопроводной трубе».

Мартин Гор показал Баскомбу некоторые свои демо-записи перед тем, как все собрались в домашней студии Алана Уайлдера в Уилсдене, северо-западном пригороде Лондона, чтобы подготовиться к записи. «Демо Мартина были довольно-таки сложными, хоть он и не довел их до ума, и мы все отправились к Элу, а там начали с того, что раскурочили эти записи и пересобрали их заново, – рассказывает продюсер. – Мартин в этом

особо не участвовал. В те дни он вообще не интересовался студийной работой. Так или иначе, я чувствовал, что этот промежуточный шаг не так уж необходим – и я читал, что, работая над поздними альбомами, они отправлялись в студию прямо с демозаписями Мартина, что, конечно, гораздо лучше».

Сессии записи альбома начались в парижской студии «Вильгельм Телль». В качестве общего творческого начала группа несколько дней бродила по разнообразным разрушенным объектам и зданиям, пытаясь записать как можно больше разных звуков. Хотя музыканты и стремились к более естественному и органичному звучанию, они не были готовы мгновенно отбросить прочь проверенные методы работы. В качестве эксперимента, тем не менее, они арендовали несколько усилителей и малый барабан и записали какой-то шум. «Вильгельм Телль» был отличным местом для импровизированного джем-сешна, поскольку студия находилась в здании бывшего кинотеатра, где было предостаточно места. Время, проведенное вместе, позволило Баскомбу наблюдать личный вклад каждого из членов группы. «Дэйв буквально фонтанировал идеями, а по Мартину было понятно, что он предпочел бы находиться где-нибудь в другом месте. Алан находился в студии постоянно, и у меня возникло ощущение, что его уверенность в себе растет. Что до Флетча, то, не знаю почему, но я всегда воспринимал его как такого книжного паренька, зубрилу – может, потому, что он носил очки! Но при этом у него был такой восхитительный эссекский говорок, и он вообще не был книгочеем! У Флетча вообще-то была очень странная роль. Он был способен видеть, что называется, большую картину, понимать общую ситуацию. К тому же он был близок к Мартину, и я могу ошибаться, но у меня всегда было ощущение, что Флетч временами говорил за Мартина, если того не было поблизости».

По словам Гора, занятием одного из его друзей было обсуждать музыкальные идеи, представляя точку зрения «человека с улицы»: «Мы, значит, сидим такие вокруг компьютера и бормочем: “Ну да, вот оно, то, что надо”, и тут входит он, и с порога: “Жуть какая, нет, я вообще не врубаюсь, что это такое!” Он разбирался в музыке не хуже, чем наш среднестатистический фэн, так что если он не врубался, то и никто не врубился бы!»

На этой стадии работы комментарии Флетчера принимались Уайлдером, хотя легко было заметить, как трудолюбивому, схватывающему все на лету Алану непросто было временами выслушивать громогласные, направленные на пользу дела, но бестактные высказывания Энди, временами отвлекавшие от сути дела или даже раздражавшие.

Когда Винс Кларк покинул группу в конце 1981 года, Флетчер, заняв его место, стал «мотором» группы. Он был энергичным и самоуверенным в течение нескольких лет, совершая телефонные звонки, проводя встречи, принимая на себя некоторые «скучные дела», освобождая от них более творческих участников группы. «У нас на самом деле нет менеджера, поэтому мы управляем собой сами, – объяснял он. – Мы всегда так делали… Эта идея восходит к временам возникновения независимой сцены, временам, когда в Англии появились инди-лейблы, временам панка и сразу после. Тогда все работали по принципу “сделай сам”».

Однако на деле масштаб группы к 1987 году требовал деятельности целого ряда людей: гастрольного бухгалтера Джонатана Кесслера, звукорежиссера/менеджера тура/ассистента Дж. Д. Фангера, а также постоянно незримо присутствовавшего босса и советника Дэниела Миллера – все для того, чтобы дела шли гладко. Флетчер, конечно же, много помогал, общаясь со всеми и проверяя мелкие детали, но теперь Depeche Mode стали настоящим концерном с многомиллионным бюджетом и очень профессиональной инфраструктурой. В 1986 году компания Mute и группа даже заключили свое первое письменное соглашение, хотя условия в нем остались точно такими же, как и в устном контракте (50/50), который был согласован еще в 1980 году. Мартин Гор вспоминает, как было дело: «Мы подписали это соглашение с Дэниелом, потому что он сказал нам: “А если я вдруг умру?” В то время он очень много весил, страдал одышкой… и если бы он умер, нам не заплатили бы ни пенса. Итак, перед нами лежал лист бумаги, на котором было написано, что нам платят по принципу “50/50”. В Англии мы участвуем в 50 % от всех наших затрат и получаем 50 % всех доходов. В Европе мы получаем 75 % прибыли за счет лицензионных сделок».

По сути, на этом этапе Флетчер безусловно должен был продолжать ставить интересы Depeche Mode выше интересов отдельных участников группы. Крис Карр описывает его как «… настоящую совесть группы. Он был частью движущей силы всего процесса. Его музыкальный вклад был ограничен, поскольку был подчинен другим, но его способность рационализировать и направлять значила невероятно много. В частности, его дружба с Мартином Гором имела основополагающее значение для дальнейшего успеха группы. Он был тем, кто подталкивал автора песен, заставляя его идти немного дальше, – придумывать другие треки, проигрывать другие новые демо-записи и так далее».

По словам Дэниела Миллера, «поначалу Флетч был, скажем

так, второй половиной Мартина, но постепенно у него выработалась абсолютно своя точка зрения, и довольно часто он убеждал Мартина делать что-то, всегда исходя из интересов Depeche Mode».

Меж тем, следующим этапом записи в парижской студии был тест на выносливость. «Для каждой мелодии нам нужно было найти правильный звук, поэтому мы смешивали много различных шумов, – говорит Баскомб. – Это был довольно трудоемкий процесс. Каждый звук состоял из пяти-шести звуков. Мы создавали эти потусторонние шумы, чтобы слушатель знал: происходит нечто очень странное. Группа была одержима идеей о том, что ритм должен быть идеальным, почти роботизированным. Это было до того, как придумали “луперы”, так что это была очень медленная, кропотливая работа».

Еще до того, как альбом был завершен, Depeche Mode выпустили разочаровывающе негибкий трек «Strangelove» как сингл 13 апреля 1987 года. Песня, которая не показалась шагом в неведомое, достигла в чартах 16 позиции, а потом довольно быстро пропала из них. Недовольство группы треком привело к его переделке для финальной версии альбома. По словам Баскомба, «сингл был выпущен до окончательного сведения альбома, а затем Дэниел Миллер, который сделал Blind Mix трека для 12-дюймовки, пришел в студию, чтобы помочь. Когда мы дошли до сведения Strangelove, в финальный микс мы включили элементы этого 12-дюймового микса, так что результат на деле состоял из кусочков, множества маленьких кусочков».

На сингле «Strangelove» присутствовал также микс от участника Bomb The Bass Тима Сименона, который будет более тесно сотрудничать с группой спустя десять лет. Антон Корбайн сделал промовидео для песни в Париже, сняв свою подругу Naseem в качестве актрисы. Новое визуальное направление – черно-белое, эротическое, сюрреалистическое, юмористическое – фактически вывело на первый план внутреннюю атмосферу песен Гора. Все предыдущие режиссеры сосредотачивались на металлических стуках, забавных стрижках и типичных поп-звездных позах.

К счастью, работая над *Music For The Masses*, Depeche Mode не стали придерживаться своего собственного правила «играть без обычных рок-аккордов». Это изменение сразу же создало более динамичный стиль, резко отличавшийся от предыдущих, симметрично-электронных альбомов. Одна только композиция «Never Let Me Down Again» принесла группе огромные дивиденды. «Этим треком я очень доволен, – вспоминает Баскомб с энтузиазмом. – Я его просто люблю. В качестве ритмической

основы мы использовали «When The Levee Breaks», песню Led Zeppelin – там совершенно фантастический звук барабанов. К тому же Мартин подложил гитару, что всерьез прибавило песне грува. Затем мы сильно обработали звук гитары с большим количеством различных эффектов. Там также добавлены реальные звуки оркестра, струнные и духовые, и еще мы поменяли структуру песни, чтобы подчеркнуть хор, который реально раскрыл ее».

«Помню, Дэйв был очень доволен тем, как он спел, он чувствовал, что это некоторый прорыв. Может быть, ему просто было легче петь с более естественным грувом. Если так, то это, должно быть, подсознательно. Раньше, на протяжении их “индустриального” периода, все было так обособленно – в плане звука, я имею в виду. Миксы были обработаны до неестественности, все эти миллионы эффектов… Не думаю, что это помогало песням, и это, скорее всего, не помогало Дэйву петь».

После Парижа Гаан записывал основную часть вокальных партий в лондонской студии Konk – это означало, что он мог проводить больше времени со своей женой Джоанной, которая ожидала рождения их первого ребенка в октябре. «Я очень рад этому, – говорил тогда Дэвид. – Мы давно этого хотели. Мы так старались завести ребенка, но ничего не получалось. Потом, как только мы перестали стараться, она забеременела. Типично для нас!»

Альбом *Music For The Masses* сводили в датской студии Puk – она стояла в середине поля, в четверти часа езды до ближайшего городка, в котором был единственный клуб. «Но они всегда находили возможность повеселиться, – смеется Баскомб. – Даже в этом маленьком городке в Дании девушки крутились вокруг них, и это было главное. Пока вокруг хорошие девушки, какая разница, где ты находишься?»

Алан Уайлдер: «Мне понравилась студия – хорошо оборудованная, с большой аппаратной, прекрасными номерами, отличными рекреационными удобствами и лучшими завтраками в мире (шеф-повара, помню, звали Ларс). Проблема была в том, что там было не так много того, к чему должны были иметь отношения мы все. К счастью, я только что сдал экзамен по вождению, и, поскольку мы наняли машину, когда в студии все было сложно, уезжали покататься по датской сельской местности. Что касается ночной жизни, я помню один только случай, когда мы отважились на поездку в город и вернулись голодные и пьяные в дым в середине ночи. Стремясь добыть еды, мы взломали огромный промышленный холодильник, который был

надежно заперт. Завтраки Ларса больше никогда не были такими, как раньше».

24 августа «Never Let Me Down Again» (с «Pleasure, Little Treasure» на обороте) была выпущена как сингл, который поднялся до 22 позиции в чартах. Это был серьезный прорыв для группы, с головокружительным, кровопролитным припевом («Мы летим высоко, / мы наблюдаем, как мир проходит мимо нас, / и никогда не хотим опускаться, / никогда не хотим опускать ноги на землю») и фантастическим грувом, в котором чувствовалось марево наркотиков, секса и жизни класса А. Вокал Гаана идеально попал в настроение песни, словно Мартин Гор написал текст для него и о нем.

Крис Карр: «Никто не понимает, что Мартин пишет свои вещи для себя. Дэйв думает, что для него, но если бы он был честен… Кто живет чьей жизнью, спрашивается? А если разбираться детально, то сердце Мартина, конечно, бьется в этих песнях. Но то, что он испытывает, Дэйв также испытывает в одной крайности, а Флетч – в другой».

Текст Гора также полон сексуальной двусмысленности: «Я еду вместе с моим лучшим другом… / Обещай мне, что я в безопасности, как будто я дома, / Пока я еще помню, кто носит брюки». Нью-йоркский журнал Village Voice интерпретировал эти слова так: «Путешествие становится метафорой для наркотиков или однополого секса». У Depeche Mode всегда было много фанатов-геев, что первоначально было порождено популярностью первых нескольких синглов группы в американских гей-клубах. Несколько лет спустя любовь Гора к переодеваниям, кожаным ремням и текстам об отношениях с садомазохистским оттенком произвела впечатление на подростков, экспериментирующих со своей сексуальностью. Но, как указывает Уайлдер, «…более гетеросексуальных парней, чем мы, вообще трудно себе представить. Несмотря на то, что Мартин любил переодевания и одежду, более присущую гей-клубам, он иногда расстраивался, когда люди думали, что он гей».

Хотя неудача «Never Let Me Down Again» в британских чартах и разочаровала музыкантов, группа утешилась немецкими, где песня добралась до второй позиции. Антон Корбайн снял видео для песни – одно из лучших у него, в котором типичный мини-автомобиль 1960-х едет по полям желтого рапса. Сочетание образов этого нескончаемого путешествия и очень точное ощущение пространства максимально выразили отношение Корбайна к музыке группы как к «очень осязаемой и очень кинематографической». Уайлдер: «Это один из моих любимых клипов Антона. У него есть определенное настроение, которое

прекрасно дополняет песню».

Хотя Depeche Mode с успехом вывели свою музыку из жестких электронных рамок альбома *Black Celebration*, ни продюсер, ни группа не были полностью удовлетворены альбомом *Music For the Masses*. Жестко упорядоченные, слишком сложные демо-версии Мартина Гора не оставляли достаточно места для экспериментов. Однажды в студии Баскомб осознал, что у диджеев-ремиксеров было гораздо больше внутренней свободы в работе над такими треками, как мрачная и смиренная «Behind the Wheel», чем у группы или продюсера. «Мне не разрешали ввести в эту песню хай-хэт, из-за чего добиться реального грува было очень сложно», – говорит он задумчиво. После чего признает: «С другой стороны, «Behind The Wheel» получила своеобразный клаустрофобный, уникальный звук именно из-за этих ограничений». Хотя Баскомб и был доволен отдельными записями, такими, как «Nothing» и «Little 15», но «проблема для меня заключалась в том, что звук альбома был хоть суров и мрачен, но недостаточно напорист».

Однако Гаан с энтузиазмом отнесся к динамике нового альбома: «Мы узнали о высоких и низких частотах; мы стали больше знать о том, как создавать звуковую атмосферу, поднимая песни до абсолютно концентрированного чувства и затем опуская; мы поняли, что такое динамика. И вообще, это был наш первый по-настоящему аранжированный альбом».

«Он немного более условен и традиционен, чем другие наши пластинки, – признает Уайлдер. – Но остальная часть альбома не совсем соответствует стандарту, заданному «Never Let Me Down Again». Песни на *Music For the Masses* фактически совпадали с оригинальными демо-записями Мартина, чего не было во время работы над *Black Celebration*, и мы сказали ему: “Оставь демоверсии немного недоделанными, чтобы у нас было больше свободы в студии”. Оглядываясь назад, я думаю, что еще одна проблема заключалась в том, что, возможно, Дэйв Баскомб не был достаточно авантюрен. Он очень симпатичный парень, он сделал хорошую, профессиональную работу, но он не был человеком, который мог добиться влияния своего авторитета на работу над альбомом. Я думаю, он чувствовал себя где-то между инженером и продюсером».

Music For the Masses достиг второй позиции в чартах Германии практически сразу по выходу, в конце сентября, в то время как в Великобритании добрался лишь до десятого места. Джона Уайлда из Melody Maker прельстил динамический диапазон альбома: «Depeche работают за пределами себя самих – теперь им не нужно напрягаться, чтобы достичь нужного эффекта. Песни теперь

полны мощных подъемов, мучительных припевов, сладострастных мотивов. Они нашли красоту в балансе лучших своих качеств». Gay Times проигнорировала великолепную, хрупкую «The Things You Said» и вознесла текстовые судороги и бархатно-мрачное настроение трека «To Have And To Hold», описывая его как «отличный материал для подвально-кожаной секс-вечеринки». Марк Кордери из Blitz выступил заодно с Гором, повторив его слова о Depeche Mode как об «одной из самых подрывных поп-групп всех времен».

Дэймон Уайз из Sounds наградил альбом четырьмя звездами из пяти, но с оговорками: «*Music For the Masses* – это послание от депрессии, это шизофрения, внутри которой художественные претензии сражаются с коммерческими соображениями. Depeche Mode: отличная поп-музыка, но плохое искусство. Соблюдайте равновесие». Уайз, возможно, отреагировал на арт-нигилизм композиции «Nothing», но упустил юмор, кроющийся в «Sacred» с его псевдорелигиозными ссылками на сексуальные позиции. Большая часть альбома *Music For The Masses* посвящена ролевым играм сексуальных отношений, раскрывающимся мгновениям уязвимости, красоты, манипуляции, доминирования и покорности. «В моих песнях много повторяющихся тем, – говорит Гор. – И одно всегда повторяется – разочарование, отсутствие удовлетворенности. Многие песни также связаны с поисками утраченной невинности. У меня есть теория: по мере того, как ты становишься старше, ты лишаешься иллюзий, пик счастья – это подростковый возраст. По мере взросления и обретения знаний острые углы твоей жизни обтачиваются».

Джейн Соланас из NME писала: «Тексты Гора, возможно, прогрессируют в сторону большей странности со времен «New Life» и «Can't Get Enough», но музыка все так же остра и в то же время доступна… Если вы все еще считаете Depeche Mode группой, недостойной внимания взрослого человека, приглядитесь вот к чему: их музыка превратилась в экспериментальный советский андеграунд, положенный на минусовки от производителей чикагского хауса. В Британии Depeche Mode, вероятно, всегда будут рассматриваться как девятилетние мальчишки из Базилдона, играющие красивые мелодии на клавишных. Уважение критиков и массовое восхищение, которые они получают в Европе, на Дальнем Востоке и кое-где в Америке, здесь от них ускользает. Но они не должны волноваться на этот счет».

Сразу же по завершению альбома Алан Уайлдер начал работать над трудоемким процессом программирования всех клавишных для грядущих гастролей, а Дэйв Гаан проводил как

можно больше времени с Джоанной, которая ожидала их первого ребенка. Джек Гаан родился 14 октября 1987 года, за восемь дней до того, как его отец вышел на сцену мадридского зала Pabellon. «Стать отцом – это, я думаю, самая фантастическая вещь, которая может случиться с тобой, – сказал он. – Я спрашиваю себя: может ли тот, кто никогда не знал своего отца, стать хорошим отцом? Хотел бы я обсудить это с Леном».

Мартин Гор всегда настаивал на том, что название нового альбома группы было шуточным. Он говорил журналистам: «Я думаю, что наша музыка никогда не апеллировала к широкой публике, поэтому название альбома – шутка. Массы – это только фанаты, которые покупают наш мерч». Однако название *Music For The Masses* оказалось совсем не шуточным в применении к их самому большому гастрольному туру. Начавшийся в Испании 22 октября 1987 года и прокатившийся через полмира, он, наконец, остановился после 101 концерта в 70 000-футовой чаше стадиона Pasadena Rose Bowl в Калифорнии 18 июня 1988 года. По словам Дэррила Бамонта, который был тогда персональным ассистентом группы, «стадион был оформлен по эскизам Мартина Аткинса для обложки альбома – мегафонные динамики и все такое. Сцена была оформлена, как ипподром, висели эти странные, неоднозначные эмблемы на больших флагах. Примерно, как римский амфитеатр, ну или как Олимпийский стадион».

Дэйв Баскомб, который был на одном из первых европейских шоу в ноябре 1987 года в парижском зале Omnisport D'Bercy, вспоминает, что в начале концерта ощутил буквально сенсорную перегрузку. Они использовали «трек "Pimpf" из альбома – он и впрямь готичен и напрямую апеллирует к Вагнеру – для вступления к шоу. У них были эти оранжевые громкоговорители на верхней панели акустических массивов. У меня от всего этого на самом деле перехватило дыхание».

Гаан быстро превратил песню «Never Let Me Down Again» в настоящий шоу-стоппер, вдохновляя поклонников размахивать руками из стороны в сторону в такт музыке. Уайлдер: «Песня имеет определенное свойство гимна, которое усиливается на концерте, и вся аудитория размахивает руками в едином ритме – это высшая точка, я думаю». Европейское расписание тура включало в себя мощный аккорд в Германии: концерты в восьми крупнейших городах.

Мартин Гор снова вернулся в детство, напевая «Never Turn Your Back On Mother Earth», песню группы Sparks, – он записал кавер-версию, включив ее в свой сольный мини-альбом *Counterfeit*. В него входило шесть песен, в том числе версии трека «Smile In The Crowd» группы Durutti Column и перепевка песни «Gone»

группы Comsat Angels; он вышел в 1989-м. Вокалист Sparks Рассел Мэл вспоминает: «Мы встречались с Мартином несколько раз, и в один из них мы отправились в суши-ресторан в Лос-Анджелесе вместе с остальной группой». «Он был очень мягким, – говорит Рон Мэл, брат вокалиста, который пишет все песни Sparks, – и не говорил много». Sparks оказали формирующее влияние на Гора, который называет их альбом *Propaganda* одним из своих любимых. Это они выпестовали в нем любовь к поп-песням, вкус к причудливым текстам и обожание фальцета Рассела Мэла, который эхом отозвался в верхнем диапазоне вокала Гора. Интересно, что Винс Кларк также является поклонником Sparks, и Erasure записали свою версию песни «Amateur Hour» в 1997 году для альбома дуэта, названного *Plagiarism*. Рону Мэлу также нравится творчество Гора. «Немного есть авторов, способных сочинять электронные поп-песни. Это все более редкий вид искусства, как синтезаторная музыка, – сегодня, как правило, все сводится к танцевальным трекам. Но Мартин делает это так замечательно, что невозможно найти стыки между традиционными элементами и электронными фрагментами».

После 19 концертов в Европе Depeche Mode сделали короткий двухнедельный перерыв, прежде чем начать первый этап американского тура. Он стартовал 1 декабря 1987 года в огромном зале Cow Palace в Сан-Франциско. Билеты на большую часть из 11 концертов, в том числе двух на сцене лос-анджелесского Forum, были распроданы задолго до приезда группы, которая тем самым вступила в высшую лигу поп-групп международного масштаба. «Мы были большой новостью в Америке, когда приехали с альбомом *Music For The Masses*, – вспоминает Уайлдер. – А потом в прессе поднялся хайп, и мы стали по-настоящему большими в Америке! Наш успех на концертах случился до того, как наши пластинки начали хорошо продаваться, а затем, вместе с *Music For The Masses*, он перерос в продажи». Альбом разошелся в количестве более полумиллиона экземпляров, попав в американский Топ-40 и, в конце концов, остановившись на 35 позиции. После кульминации с концертом в Мэдисон-Сквер-Гарден в Нью-Йорке группа вернулась в Англию на рождественские каникулы.

28 декабря они выпустили новый сингл. Мрачная техногенная «Behind The Wheel» на нем сопровождалась кавер-версией песни Бобби Трупа «Route 66» (ремикс Нила Роджерса на эту песню был включен в саундтрек к фильму Джулиена Темпла «Земные девушки легко доступны»). Сингл последовал знакомой уже схеме, добравшись до 21 позиции в британских чартах и 6 в немецких, чему способствовали их недавние выступления. «Это

было на самом деле довольно предсказуемо – шаблон для релизов Depeche Mode был одинаковым в течение многих лет, – говорит Уайлдер. – Фэны настолько преданы группе, что спешат купить пластинки в первую неделю релиза, результатом чего является очень высокая позиция в чартах. Это положение трудно поддерживать или улучшить на вторую и третью неделю после релиза. Как только сингл начинает сдавать позиции, он перестает звучать по радио, и цикл тем самым завершается. Все заканчивается через три-четыре недели».

6 января 1988 года Depeche Mode начали тур по Великобритании, в 11 концертов которого входили два шоу на стадионе Wembley Arena, где собралась британская пресса, чтобы проанализировать это событие. Они остались в восторге от персонажа фронтмена Гаана, который представлял собой преувеличенную, стадионную версию его дрыгоножеских и рукомашеских манер начала 80-х годов. Критики чувствовали, что все более мрачная музыка группы расходится с этим гиперактивным персонажем на авансцене. В действительности же сценический имидж и манеры Гаана были в значительной степени обусловлены реакциями вэнов, которые превратили концерты Depeche Mode в праздники, даже когда основная часть музыки была мрачно-атмосферной и интроспективной. Впрочем, это несколько путало публику, которая во многом сохранила прежнее, одномерное восприятие группы.

Энди Дарлинг сосредоточился на личностях: «Дэйв Гаан – это шоу в молодежном клубе, парень, который осмелился крутить задом на дискотеке; Флетч – большое рыжее дитя, которое немного машет ногами, потому что занимался карате; Мартин явно получил в подарок книгу о Баухаусе, ему понравились иллюстрации и он попробовал перенести их на сцену». Нэнси Калп из Record Mirror в пух и прах разнесла шоу, но наслаждалась музыкой: «Depeche Mode – это такая случайная истерика. От маниакально вращающейся задницы Дэйва до мотоциклетных сапог и черных ремней Мартина – Depeche Mode даже смешнее, чем Spinal Tap, если бы те примкнули к движению “новых романтиков”… Однако в целом Depeche Mode неизмеримо повзрослели, но все еще преступно недооценены. Мои ноги вряд ли прекращали двигаться более чем на полсекунды за весь вечер, а улыбку с моего лица, должно быть, придется удалять хирургическим путем».

Адам Свитинг из Melody Maker наслаждался тем, что «Гаан привносит часть Марка Алмонда в мрачно-монотонную куклу Гэри Ньюмана», но не нашел его голос привлекательным. «Даже в почти радостных песнях, таких как «Just Can’t Get Enough», голос

Гаана звучит так, словно его обмотали мокрым серым одеялом, а затем избили подушками». И еще: «Есть нечто нервирующее в сексуальности по версии Depeche Mode. Гор и Гаан выглядят неестественно, как подростки, словно клонированные из каталога фетишиста». Дэвид Синклер из The Times был потрясен световым оформлением: «Драматический характер шоу явно на совести художника по свету».

Британский тур закончился 24 января, после чего группа исчезла еще ненадолго, прежде чем отправиться на следующий этап тура. 6 февраля они вернулись в Германию, чтобы сыграть два концерта в Гамбурге, а затем еще 18 по всей Европе. 7 марта они прибыли в Восточный Берлин, чтобы сыграть по ту сторону Берлинской стены. Билеты на концерт были полностью распроданы заранее, а на улице стояло десять тысяч фанатов, не попавших внутрь, – они собрались там за несколько часов до того, как группа вышла на сцену. Затем последовали два концерта в Будапеште, один в Праге и один в Вене. Гаан: «В Венгрии есть группы фанатов, которых зовут “депеша”! Они похожи на модов и рокеров в Британии. Наш отель был окружен буквально сотнями, и все они выглядели как мы. Мы популярны в странах Восточного блока. Даже в России, я читал, людей опрашивали на улицах, какую рок-группу они больше всего хотели бы увидеть. Первыми шли The Beatles, затем The Police, а затем – Depeche Mode».

Вскоре они ушли в отпуск почти на месяц, позволив Дэйву Гаану провести некоторое время со своим сыном, да и группа немного отдохнула перед следующим этапом – четырьмя концертами в Японии: в «Фестиваль-холле» Осаки, в Нагое в зале «Косейненкин» и двумя шоу в токийском NHK Hall. Еще через неделю они вернулись в Америку, где был запланирован 31 концерт с финалом на стадионе Роуз-Боул в Пасадене, Калифорния. Это был их самый большой тур по Штатам, собравший на концертах в общей сложности 443 012 человек.

Они хотели получить видимое свидетельство своих достижений, и поэтому перед началом гастролей в США обратились к кинорежиссеру Д. А. Пеннебейкеру, тому самому, что запечатлел британский тур Боба Дилана 1965 года в фильме «Не оглядывайся». Пеннебейкер принял предложение Depeche Mode: «Я не думаю об этом фильме как о документальном. Это скверный термин. Большинство людей скучает на документальных фильмах. Для меня документальный фильм говорит зрителю все о том, о чем они, по вашему мнению, должны знать. В обычном фильме вы пытаетесь сказать им ровно столько, сколько им нужно знать. Я предпочитаю последнее. Я хотел снять фильм о реальных людях в реальной жизни». Гаан:

«Мы видели, что он сделал с Диланом и с Монтерейским фестивалем, видели фильм про Кеннеди – они все очень настоящие. А многие группы делают фильмы со сценариями, где все расписано как можно более глянцевым образом».

У Пеннебейкера ничего такого не было – ни единой страницы сценария, никаких придуманных сцен. Он начал с чистого листа. «Я ничего не знал о Depeche Mode, пока они со мной не связались, – признается он. – Мои дети рассказывали мне что-то про них, но для меня это не очень важно. Я не был поклонником Дилана, когда снимал “Не оглядывайся”; моя задача – перевести музыку группы и саму группу на язык фильма». Его метод состоял в том, чтобы узнать Depeche Mode через объектив камеры. Это закончилось 150 часами рабочего материала. Главным для него стала дерзкая независимость группы. «Это та драма, на которой я вырос, – нечто в духе Эррола Флинна, такое американское чувство, ощущение того, что все вокруг существует только для того, чтобы я взял это себе. Я не пытался обвинять кого-либо в том, что он зарабатывает деньги или, наоборот, высмеивает этот процесс, потому что все намного сложнее, чем кто-либо представляет себе. Когда они решили выступить на Роуз-Боул, они немного высунули голову из панциря, как любой антрепренер при виде или ощущении близкого сокровища. У них есть шанс, и я буду только рад, если они победят; я не смотрю на это как на грязную капиталистическую машину по добыванию денег. Я не собираюсь предлагать ответы – я просто показываю то, что вижу сам, то, что сложно и противоречиво».

Алан Уайлдер предлагает свое мнение: «Он просто снял фильм о четырех парнях из Англии, гастролирующих по Дикому Западу, играя для всех этих людей. Он не претендовал на понимание, но хотел показать все насилие и грабежи, случавшиеся, когда группа прибывала в каждый город. Никакого притворства, все по-настоящему».

Д. А. Пеннебейкер: «…Вот перед нами группа, которая нечасто звучит по радио, они приезжают в город играть концерт, рекламы не так много, большинство людей не знают, кто они, но неожиданно это место оказывается полно возможностей. И на концерт приходят люди, чтобы не просто оттянуться с косячком. Они действительно много думали об этой музыке; они знают слова, они подпевают. Для группы это должно быть чем-то вроде удивления». По словам пресс-секретаря главной альтернативной рок-радиостанции Лос-Анджелеса K-ROQ, звучание композиций в их эфире было обусловлено спросом, а не рекламным продвижением: «Один из каждых трех запросов мы получаем на песни Depeche Mode. Мы играем их круглосуточно – как новые

песни, так и старые».

Пеннебейкер утверждал, что в середине 1980-х Depeche Mode оказались связаны со «странной тоской, [которая] хватает срединную Америку за хвост… все эти дети среднего класса хотят восстать против чего-то, а вокруг нет ничего, против чего стоит восставать». Дэниел Миллер формулирует по-иному: «…их песни легли на сердце в основном белых детей среднего класса из пригородов, которые немного испорчены – такой период сразу после полового созревания с множеством проблем. Это часть процесса разрастания пригородов Америки».

Узнавание поклонниками Depeche Mode – важная часть фильма под названием «101». Режиссер сотрудничал с радиостанцией на Лонг-Айленде, W-DRE, которая спонсировала конкурс танцев на дискотеке «Малибу». Восемь подростков-победителей и съемочная группа были затем посажены на автобус, который доставил их по трассе 66 к Роуз-Боул. Уайлдер, впрочем, скептически отнесся к этой идее: «Я мог бы обойтись без фанатов из автобуса, но, я думаю, это рассказало что-то о нашей аудитории».

Группа Orchestral Manoeuvres In The Dark, которую тоже много крутили в эфире станции K-ROQ, поддерживала Depeche Mode в американском туре. Это был опыт, о котором вокалист группы Энди Маккласки вспоминает со смешанными чувствами: «С одной стороны, было здорово собирать по 15 000 человек за вечер, но и немного ужасно в то же время, потому что Мартин Гор рассказал нам, как сильно он любил наш ранний сингл «Electricity» и что он оказал большое влияние на Depeche Mode годы назад. Но мы зарабатывали 5000 долларов за ночь и теряли гораздо больше из-за накладных расходов: думаю, к концу тура мы были должны нашей звукозаписывающей компании более миллиона фунтов стерлингов, а они зарабатывали достаточно, чтобы уйти на пенсию в любой момент! Мы отправились в этот тур, чтобы создать нечто следующее, и имели некоторый успех, но прежде, чем мы смогли извлечь выгоду из этого успеха, мы распались. А Depeche Mode отыграли этот тур, а потом записали свой лучший альбом, *Violator*, и я должен предъявить им все это на самом деле. Большинство групп распадается в такой ситуации».

Между тем, группа стремилась к развлечениям, что воплощалось в пьянстве ночами напролет, большом количестве кокаина и… крикете. Уайлдер: «Мы сыграли с OMD в крикет в этом туре, и я сделал Энди Маккласки. Я был очень доволен этим, потому что он мне не нравился, он казался таким самонадеянным». Фронтмен OMD вспоминает: «Мы играли,

кажется, в парке на Лонг-Айленде, в Нью-Йорке. Был большой пикник, и Depeche Mode привезли все снаряжение для крикета. И они абсолютно нас раздавили».

Энди Маккласки продолжает вспоминать: «В этом туре было много вечеринок. Это было забавно, потому что у нас обоих в то время была довольно неплохая репутация, а в туре мы все вели себя как животные». Дэниел Миллер был обеспокоен этой гастрольной распущенностью: «Я начал нервничать, потому что видел немножко больше них: я видел, что мы можем потерять. Вокруг было много людей, друзей, членов экипажа, которые хотели устроить вечеринку и хорошо провести время, и все они, вероятно, влияли друг на друга. Я чувствовал, что самоконтроль у парней хромает, но вряд ли что-то мог с этим поделать. Скука, рутина, поклонение фэнов, все это накладывается одно на другое… Я не замечал наркотиков. Они действительно пытались скрыть эту сторону их повседневной жизни от меня. Я никогда не видел, чтобы они принимали наркотики, ну, разве что кроме курения косяков. Возможно, я и наблюдал их под наркотой, но они никогда не употребляли их при мне. Я думаю, что я все-таки отчасти был для них “взрослым дядей”, они меня немного стеснялись». Уайлдер: «Мне повезло, в моей биографии нет этой захватывающей полосы. Я люблю пить, и мне нравится немного выходить за рамки время от времени, но совершенно нет желания топить по встречке на полной скорости, образно говоря. У меня довольно стабильный уровень самоконтроля, и я думаю, что это помогло мне».

А вот Дэйв Гаан был человеком очень эмоциональным и легко «сбился с пути» во время этих гастролей. В качестве фронтмена группы он всегда был центром внимания со стороны поклонников, СМИ и групиз. Уайлдер говорит, что «естественное, инстинктивное состояние Гаана таково: он веселый, остроумный, очень обаятельный и очень открытый, но, очевидно, и очень уязвимый – это-то и делает его очень привлекательным, с одной стороны, а с другой – это является причиной его проблем. У меня всегда было такое ощущение, что ему чего-то не хватает, что он что-то ищет».

Во время *Music For The Masses* Гаан был в полном раздрызге: «Я имел все, что только мог захотеть, но я был действительно потерян. Я чувствовал, что не узнаю себя в зеркале. Я чувствовал себя как дерьмо, потому что постоянно изменял жене, потом возвращался домой и лгал, и душа моя нуждалась в очищении. Я должен был выяснить, что со мной происходит и почему». В 1993 году он сказал в интервью журналу Vox: «На протяжении многих лет, думаю, я был довольно отвратительным типом. Мне не

нравилось то, что я делал… со своей собственной жизнью». К тому же он мучился тем, что стоял на месте, не раздвигал свои личные и художественные границы. Философствуя, Крис Карр вспоминает о вещем разговоре с вокалистом как раз во время тура *Music For The Masses*: «У меня был разговор с Дэйвом, и он сказал мне: “Больше нет настоящих рок-н-ролльных людей”. Я сказал ему: “Что ты имеешь в виду?” Он ответил: “Нет больше тех, кто делает это, потому что действительно верит в это”. Я сказал ему: “A Guns N’ Roses, а Игги Поп и Нил Янг?” На тот момент Дэйв реально погрузился в творчество Ника Кейва. Думаю, из-за Мартина, который начал слушать музыку куда серьезнее, чем раньше. А еще Дэйв впервые столкнулся со столь огромной аудиторией и не очень понимал, что с собой делать. Он хотел стать чем-то большим, чем был. Он решил убедиться, что рок-н-ролл продолжается, и сделать что-то рок-н-ролльное сам».

Как ни странно, Эксл Роуз из Guns N’ Roses был большим поклонником Depeche Mode и пригласил их присоединиться к нему в хэви-металлическом клубе Cat House. Но потом, когда они поехали в отель, Роуз отправился к другу в Беверли-Хиллз – на барбекю – и по дороге, предположительно, застрелил свинью. Depeche Mode были достаточно шокированы, чтобы выступить с заявлением: «…Как строгие вегетарианцы, мы потрясены поведением Роуза и не желаем, чтобы наши имена связывали с любым, кто стреляет в свиней ради удовольствия».

Между тем, стычки за кулисами между участниками группы начали разгораться. Пока Гаан и Флетчер продолжали их почти дружеские перепалки, последний подрался с Аланом Уайлдером за кулисами в Солт-Лейк-Сити, когда Флетчер раскритиковал работу Дэйва Гаана. «Да, это правда, – говорит Уайлдер. – Я думал, что это было немного чересчур с его стороны, и мы подрались. Некоторые удары попали в цель, некоторые – нет, пролились даже слезы, а самое скверное состояло в том, что мы должны были вернуться на сцену, чтобы сыграть «Just Can’t Get Enough». Странно, но во всех физических конфликтах, которые имели место на протяжении многих лет, участвовал Флетч, а самый агрессивный из нас [Гаан] никогда в них не вступал. Хотел бы я увидеть это, когда оно произойдет».

Энди Маккласки смутно вспоминает, что как-то Флетчер «воспитывал» Гаана на одном из концертов: «Я слышал, как он выговаривал Дэйву за то, что тот слишком много тусуется на вечеринках и что это влияет на его голос. Это было шоком для нас, потому что в большинстве групп вокалист – главный, и с ним так не разговаривают, но Depeche Mode казались более демократичными».

Когда американский тур приближался к своему кульминационному моменту в Пасадене, великолепная и полная струнных «Little 15» вышла как сингл во Франции. Удивительно, но британские поклонники активно покупали этот импортный релиз, попавший в британский чарт на 61 позицию. Промовидео для «Little 15» снял Мартин Аткинс в Лондоне. Depeche Mode также выпустили сборник тематически связанных между собой видео Антона Корбайна под названием *Strange*, замешанный на страсти режиссера и фотографа к европейскому кино и черно-белому нуару.

Концерт Depeche Mode на стадионе Роуз-Боул был очень смелым шагом, необходимым для того, чтобы показать их как значительный международный проект и фактически заставить замолчать всех критиков, особенно в Англии. Дэниэл Миллер: «Я думаю, что концерт в Роуз-Боул оказал огромное влияние на восприятие группы… Да что там, я убедился в том, что это так и есть. Для них самих это был решительный шаг – но то, что билеты были распроданы практически мгновенно, было совершенно невероятно».

Гаан: «Проблема с британцами заключается в том, что Depeche Mode всегда были недооценены с художественной точки зрения. Раньше мы считали, что чем чаще мы появляемся на страницах журналов, тем лучше. Мы были очень наивны и из-за этого были совершенно неправы. С какого-то момента нам пришлось постоянно оправдываться в британской прессе, и это нас действительно обижает; поэтому мы избегали говорить с английскими журналистами последние несколько лет. Мы не чувствуем, что нам действительно нужно отвечать, когда начинается допрос: “Почему вы вообще существуете?” Все это – еще одна причина сделать этот фильм; мы хотели, чтобы нас увидели такими, какие мы на самом деле, и если нас все еще будут считать членоголовыми, тогда, выходит, все справедливо».

Сыграв этот 101-й концерт тура, Depeche Mode продали 66 233 билета и получили валовую выручку в размере 1 360 193 долларов. Тур-бухгалтер Джонатан Кесслер попал в фильм Пеннебейкера, где он рассказывает всем с экрана: «Мы получаем много денег, кучу денег, тонны денег: 1 миллион 360 тысяч 192 доллара и 50 центов! Сегодня 60 452 человека пришли на стадион Роуз-Боул в Пасадене, 18 июня 1988 года!» Гор: «Этот фильм должен быть честным, откровенным взглядом на группу во время гастролей и на то, что происходит за кулисами. Так, например, каждый вечер бухгалтер за кулисами разговаривает с промоутерами, докучая им деньгами, а деньги – большая часть музыкального бизнеса, а бизнес этот – ну очень

капиталистический».

Гаан: «Когда гастролируешь по Америке, внезапно выясняется, что такие вещи, как мерчандайзинг, гораздо важнее продажи билетов. Товар, выходит, финансирует гастрольные туры. Люди говорят о сделках на миллион долларов с мерчендайзерами. В общем, чтобы совершить поездку в Америку, нужно продать футболки. Нам нравится идея быть достаточно открытыми в отношении этого, и мы надеемся, что люди поймут нас правильно. Это то, что всегда табу для групп, хотя все знают, что группы зарабатывают много денег, иногда слишком много – за то, что они делают. Но музыканты никогда не должны об этом говорить вслух, потому что это отталкивает вас от публики, которая должна быть на том же уровне, что и вы».

Бюджет фильма «101», премьера которого состоялась на Берлинском кинофестивале, составил скромные 600 000 долларов – в то время как «Rattle And Hum», фильм, снятый группой U2 примерно в то же время, обошелся в 5 миллионов долларов. Тем не менее, суровая методика наблюдений Пеннебейкера оставила кое-кого разочарованными, в частности, Алана Уайлдера. Он был раздосадован тем, что, с его точки зрения, фильм не попытался раскрыть причины огромного успеха Depeche Mode. «Я был немного разочарован, потому что почувствовал, что вышло все немного поверхностно, – признается Уайлдер (самая длинная его реплика в фильме – та, в которой он объясняет, как работают его клавишные инструменты). – Но, с другой стороны, думаю, что с точки зрения Пеннебейкера он мог снимать фильм только о том, что видел, и, мне кажется, это очень честный фильм. Возможно, если бы он полез глубже, было бы куда хуже. И “101” к тому же был хорошим противоядием для “Rattle And Hum” – он вышел примерно тогда же и был очень претенциозным».

Есть в картине несколько смешных, откровенных моментов, таких, как разговор перед концертом между Гааном и тур-менеджером:

Гаан:

– С чего начать? Не думаю, что надо сказать: «Привет, Пасадена!», наверное, я должен сказать: «Привет, Роуз-Боул!»… Черт, я не знаю!..

Фрэнкс:

– А почему бы тебе просто не сказать: «Добрый вечер, добро пожаловать на Концерт Для Масс»?

Гаан:

– Я, блядь, не поэт Вордсворт, знаешь ли!

Самые мощные акценты в фильме, конечно, приходятся на неукротимую персону вокалиста, который в кадре утверждает,

что он был бы более счастлив, комплектуя полки с продуктами, чем гастролируя, поскольку «…ты теряешь друзей, ты все время вдали от дома. Но ты получаешь больше денег». Певец также рассказывает о конфликте с местным таксистом, признавая, что искал выход для своей агрессии – и едва не подрался с водителем просто потому, что хотел этого.

Что касается самого концерта, Уайлдер говорит, что «из-за некоторых проблем он на самом деле не был одним из лучших». Дэниел Миллер признается: «…У меня были очень смешанные эмоции. Это было жутковато – видеть, как 70 000 человек делают одно и то же одновременно. Страшная сила! Ну, и невероятно приятно видеть, как у них все получается, несмотря ни на что. Перейти от ничего к этому за семь лет – ну, это удивительно. Я, кстати, наблюдал за аудиторией куда больше, чем за группой. Это был очень эмоциональный опыт». А еще один удивительный момент фильма – когда во время исполнения песни «Blasphemous Rumours» на словах «а потом пришел дождь, / и снова / слеза упала / с глаз её матери» разразилась страшная гроза.

Концерт также был документирован «живым» альбомом *101* и синглом «Everything Counts», вышедшим 13 февраля 1989 года и достигшим 22-й позиции в чартах. Уайлдер: «Я не помню, кто именно предложил «Everything Counts» в качестве сингла; думаю, мнение было единодушным. И этот трек был очень популярен в течение нескольких лет». В Британии альбом *101* добился большего, чем *Music For The Masses*, попав на 7 место в чартах в марте 1989 года. Гор заметил: «…Не уверен, что альбом знаменует собой конец периода для нас как для группы, но, безусловно, знаменует собой конец эпохи, конец десятилетия. Мы начали в 1980-м; этот альбом выходит в 1989-м, и наш новый материал не будет опубликован до 1990-го, когда мы перейдем в следующее десятилетие».

Глава 8
Мировое нарушение, 1989–1990

«Техно означает технологичность. Отношение к созданию музыки, как к созданию чего-то футуристичного: чего-то, что еще никто не делал», – рассказывает Хуан Аткинс, пионер электро/техно из Детройта. Сам термин «техно» появился в середине 80-х и относился к специфичной танцевальной музыке, состоящей из минималистичных и повторяющихся фрагментов, и продвигался такими артистами, как Аткинс, Деррик Мэй и Кевин Сандерсон. В конце 80-х – начале 90-х вместе с хаусом и гаражной музыкой техно стало частью музыкально-танцевального «взрыва» в Европе. В своей книге Джон Сэведж писал: «Эйсид-хаус появился в Чикаго, транс-звуки и прерывающиеся басовые партии наряду с повсеместным употреблением экстази в 1987 году». Джон Фоккс, который работал с Тимом Симеоном из Bomb The Bass, с восторгом рассказывает: «Большая часть 80-х была достаточно мерзким временем для всех вовлеченных в электронную музыку, во всяком случае в этой стране. Я записывал нечто абстрактное и напичканное битами, но так ничего и не выпустил. Мне кажется, у нас была взаимная неприязнь с музыкальной сценой. Нам было наплевать друг на друга, я ненавидел все, что на ней происходило в тот период, и погрузился в какой-то вакуум. А потом я неожиданно услышал эйсид в 1987-м. Ну, наконец-то в электронной музыке появилось что-то новое и увлекательное».

Depeche Mode записывали свой следующий альбом – *Violator* – когда с ними связались сотрудники журнала The Face с предложением полететь в Детройт и создать что-нибудь совместно с местным техно-инноватором Дерриком Мэем. Некоторые британские группы и исполнители, например The Human League, Гэри Ньюман, Soft Cell, New Order и Depeche Mode оказали большое влияние на развитие техно, электро и хаус музыки. По правде говоря, в данном случае Kraftwerk были куда более значимы, чем все вышеперечисленные коллективы, но, как говорится, невероятный и увлекательный музыкальный путь из Базилдона в Детройт определенно стоил того, чтобы его открыть. Сливки американской танцевальной музыки несколько раз отмечали влияние Depeche Mode на развитие их стилей. Деррик Мэй, более всего известный благодаря проекту Rhythim Is Rhythim, объясняет: «Они установили стандарт. В Америке они могли удовлетворить любого слушателя, от таких парней, как я, хардкорного фана танцевальной музыки, до стадионной толпы.

Они всегда появлялись в правильное время, правильно звучали, и они даже не специально это делали. Просто танцы были у них в крови».

Кевин Сондерсон из Inner City провозгласил трек «Get The Balance Right» первой в мире хаус записью – неплохо для композиции, которая не нравилась своим же создателям в свое время. «Я ставил “депешей”, когда работал диджеем, – вспоминает Сондерсон. – Еще даже до того, как я узнал название группы. Их музыка была очень актуальной, например такие композиции, как «Strangelove». Мы были под большим влиянием от их звучания. Настоящий прогрессивный дэнс, и прямо чувствовалось, что он еще и европейский. Это была чистая и очень удобная для танцев музыка». Хуан Аткинс из группы Cybotron and Model 500 заявлял: «Мне нравились Depeche Mode. «Get The Balance Right» была отличной танцевальной композицией, оказавшей большое влияние на музыкантов Детройта. Они были частью той волны европейской музыки, которую мы активно крутили по радиостанции W-LBS в начале 80-х». Еще один детройтский техно герой, Карл Крейг: «Помню, как услышал «Lie To Me» в первый раз. Она капитально мне крышу сорвала. Группы вроде Yazoo, Visage и Depeche Mode дали основной импульс многим здешним техно-парням». Фрэнки Наклс, диджей в чикагском клубе Warehouse, где собственно и зародился термин «хаус», частенько ставил «Just Can’t Get Enough». Коммерчески полезный Тодд Терри также называл их своей любимой танцевальной группой. Дэйв Гаан, предпочитавший всему этому техно-андеграунду музыку Эла Грина или Марвина Гея, с недоверием относился ко всей этой похвале в конце 80-х. «Не думаю, что было много случаев в поп-музыке, когда белая музыка влияла на черную. И мы, конечно, очень польщены, но не до конца всего этого понимаем. Потому что наша музыка такая же белая, как и раньше, она очень европейская и не созданная для танцев». Джон Фоккс, чей дебютный альбом Metamatic стал культовой классикой в техно-кругах, задумывался над этим странным поворотом в поп-культуре. «Это интересно, никто и предположить не мог, что синти-поп станет частью черной музыки. Оглядываясь назад, меня это особо не удивляет, поскольку я всегда считал синти-поп чем-то вроде белого городского блюза. И я думаю, что черная американская публика так быстро все это подхватила, поскольку пыталась избавиться от американского звучания. Музыка была для них очень европейской, экзотичной и действительно запоминающейся. Как и Дэйв Гаан, недавно реабилитированный Гэри Ньюман был польщен, но при этом озадачен таким

соединением электро-попа с минималистичными правилами повторений, свойственных для техно: «Эти люди будто взяли чисто электронные, футуристические аспекты моих альбомов и стали их использовать, как очень маленькую часть их общего стиля и подхода».

Гор: «Я думаю, что это свидетельствует о многообразии нашей музыки за все эти годы. О нашем влиянии говорили люди из техно, из хауса, индастриала. В нашей музыке много элементов. Думаю, что для всех этих ребят из техно и хауса самым важным было то, как мы делали свою музыку. Тот факт, что мы были электро-группой, одной из первых». Однако музыкант также отмечает: «Половина каждого нашего альбома состоит из атмосферных баллад. Всю нашу карьеру нас считают танцевальной группой, и я нахожу это забавным, потому что хотел бы я посмотреть на того, кто сможет под такое танцевать. Вы попросту не сможете. Я люблю танцевать и люблю танцевальную музыку. И мы всегда пытались работать с интересными людьми ради создания ремиксов на наши синглы, но для меня это никогда не было самым важным». Но, несмотря на свое слегка ошеломленное отношение к техно, группа согласилась на предложение Face, и их интервьюировали совместно с Дериком Мэеем в Детройте.

«Да они выканючивали это у нас, – гримасничает Уайлдер. – Задача была такая: “Вы, ребятки, летите в Детройт, встречаетесь с Дериком Мэем, делаете вид, что давнишние друзья и обсуждаете техно”. Наш пресс-секретарь согласился. А я такой: “Что за Деррик Мэй?” Мне не хотелось переть через пол-мира и изображать дружбу с этим чуваком. Но именно это мы и сделали. Мы все приперлись к нему в квартиру и изображали, что так и надо. Деррик Мэй был ужасен, я ненавидел его. Он был самым надменным козлом, которого я только встречал в своей жизни. Он отвел нас в комнату, где у него была обустроена студия, и сыграл нам свой трек, и это было очень отстойно». Тем не менее, стильная и безалкогольная ночная жизнь Детройта стала откровением для группы. «Когда мы поехали в Детройт в 1990-м, Мэй отвел нас в Music Institute (легендарный, но ныне не функционирующий техно-клуб), – вспоминает Флетчер. – Мы зашли внутрь, а там были только черные. Но это были самые красивые люди, которых мы когда-либо встречали». Гор вмешивается: «Они все выглядели, как кинозвезды». Флетчер: «Привлекательные мужчины и красивые женщины, все хорошо одетые. Не было ни наркотиков, ни даже алкоголя. И все они хотели наших автографов… Но центр Детройта пустовал. Полностью пустой. Пустые дома, массивные здания и широкие

улицы. Все убегали в пригород… Посещение Детройта – это одно из самых потрясающих воспоминаний о моем периоде в Depeche Mode. Внезапно ты принят в практически инопланетной социальной группе, а ты ведь даже не ожидал, что им понравятся наши записи». Большую часть 1989-го новоназванные «пионеры танцевальной музыки» провели в «тишине», работая над новым альбомом. Они хотели, чтобы Дэйв Баскомб работал над пластинкой, но он уже был занят альбомом группы Tears For Fears, поэтому им пришлось искать кого-то на стороне. Дэниел Миллер предложил кандидатуру Марка Эллиса, который работал звукорежиссером и продюсером с группами лейбла Mute с начала 80-х. Он успел посотрудничать с такими исполнителями, как Ник Кейв, Cabaret Voltaire, Soft Cell и Renegade Soundwave, но единственное, что его связывало с Depeche Mode, был ремикс на трек «Stripped», выпущенный тремя годами ранее. «Я был самонадеянным пацаном, а они – царями горы, – смеется Эллис. – Я был их большим поклонником. Когда я впервые получил звонок от Дэниела Миллера по поводу работы с Mute, первым делом я сразу подумал: “Вау, он хочет, чтобы я работал с Depeche Mode!” Но в тот раз это оказался Ник Кейв». Уайлдер описывал Марка, как «нормального, прущего, как поезд парня», который был очень умелым в управлении студийным оборудованием и создании крутого звучания их синтезаторов. «Неряшливый очкарик, поначалу совсем не вызывающий доверия, – усмехается Уйалдер. – Несколько раз совершал набег на холодильник, а после заваливался на диван и начинал с умным видом что-то вещать. Так и родилась наша новая продакшн-команда». В итоге сложились очень успешные, идеально работающие отношения, в которых Эллис постоянно выдавал технические ноу-хау, в то время как музыканты были полностью сосредоточены на аранжировках и структурах своих песен. «Таким образом, в то время наша группа по-настоящему заработала, – заключает Уайлдер. – Мы наконец-то поняли, что у каждого из нас разные роли и перестали пытаться всем коллективом делать одни и те же вещи. Заключили некое негласное соглашение в группе, исходя из которого мы собирали общие идеи для начала трека. Потом Флетч и Март уходили и возвращались со своим мнением только тогда, когда мы уже какое-то время резюмировали все в работе».

Миллер наблюдал за этим методом работы годами, заметив персональную динамику между членами группы в студии. «У каждого из них свое собственное видение буквально обо всем. Мартин скажет что-нибудь вроде: “Наверное, так сгодится”, Дэйв и Флетч же будут более дистанцированы от процесса, но когда полностью вникнут, выдадут уже свою более весомую точку

зрения, которая обычно звучала так: “Меня несколько беспокоит тот факт, что пока это все весьма не очень”. Флетч почти всегда реагировал именно так. Эдакий “главный мужик” на улице. Дэйв же был хорош в подбадривании людей, особенно спустя годы в группе. При этом в личной беседе он мог выдать: “Я очень беспокоюсь, это лажа”. При этом именно он проводил в студии меньше всех времени». После жестких и лимитированных сроков для сдачи демо альбома *Music For the Masses* Гор гораздо меньше спешил в этот раз. Некоторые из базовых записей состояли из вокала поверх обычной гитары или органной партии, с добавлением перкуссии, но определенно последовательных композиций было в этот раз меньше. Миллер прослушал эти грубоватые наброски в квартире Мартина в западном Лондоне и остался очень впечатлен качеством нового материала. Также в качестве дальнейших изменений группа решил сократить количество времени на пре-продакшн – они хотели сохранять свежесть идей до прихода в студию и покидать ее до того, как члены команды начнут скучать на производстве больше необходимого. Они провели три недели с Марком Эллисом на Mute, а после отправились в Милан для новой сессии на студию Logic. «Милан стал эмоциональным началом, – говорит Эллис. – Мартин и Дэйв почти все время были там. Все отлично чувствовали и понимали друг друга, так как старались начать работать в другой манере. Мы недель шесть там провели. Идея была в том, чтобы работать по максимуму и отдыхать по максимуму. Отрывались мы по полной. Мы не работали в студии сверх минимально необходимого, кроме, разве что, песни «Personal Jesus», а вот задать тон всему альбому было принципиально важно». Флетчер также вспоминает, как Эллис побуждал их к новым элементам работы и в живых выступлениях. «Как-то в студии мы зависли с Эллисом. Вместо обычной последовательной работы над совершенствованием песен мы стали джемовать, работали над общим звуком, и у нас отлично получалось, так как мы по-прежнему не были особо техничными и нам все еще нравилось представлять себя вдохновленными панком пятнадцатилетними пацанами. Никто из нас никогда бы не стал Эмерсоном, Лэйком или Палмером». Блюзовый, уверенный ритм «Personal Jesus» в полной мере сформировался из топающих сессий битов, изначально созданных с помощью записи двух или трех человек, прыгающих на ящиках. Различные гитарные сеты для песен также были записаны в Милане. Хоть у группы и было сильное отвращение к стандартной роковой игре на гитаре, тем не менее, на *Violator* они с радостью использовали гитарные партии Гора, прогнав их через синтезаторы и студийные

девайсы, придав им звучание, напоминающее высокочастотные радио-волны, грубоватые металлические риффы, открывающие оригинальную мощь инструмента. Впечатляющие инструментальные демо Мартина Гора позволили группе добавить больше креативной свободы в создание собственных песен. «Enjoy The Silence» изначально предполагалась, как медленная баллада, но Уайлдер предложил сделать ее пульсирующим, с восходящим темпом треком, возможно, неосознанно рожденным из их франтовской и наполненной экстази клубной жизни в Милане. «Не было никаких жестких правил и поспешно принимающихся решений. Иногда песня полностью преображалась с момента демо-записи. А иногда демо и конечный продукт были почти одинаковыми, – говорит Уайлдер. – Мартин не любил объяснять смысл своих песен кому-либо, и, зная это, в группе крайне редко спрашивали, о чем они. Для меня очевидно, что он наслаждался двусмысленностью своих слов, а “подрывные” способности (с их возможным темным смыслом) некоторых из них, вероятно, и делают песни интересными. Также будет правильным сказать, что с момента создания *Violator* и дальше, финальная музыка будет все больше отличаться от оригинальных демо-версий».

Тем временем, Гаан, как всегда заведенный и энергичный на публике в Милане, в личных разговорах признавался в проблемах со своей женой. Поэтому он стал звонить за советом американской публицистке группы – Терезе Конрой. Певец, как правило, был сильно пьян каждый раз, когда звонил, и изливал свою душу в разговоре, который мог продолжаться часами. На него также тяжело влиял тот факт, что все остальные участники группы пребывают в стабильных отношениях. Хоть Гор и расстался с Кристиной после двух лет жизни в Берлине и Лондоне, однако в Париже он встретил новую девушку, уроженку Техаса Сьюзанн Бойсверт. После миланского коктейля из экспериментов и городской ночной жизни группа осела в Дании, где и была записана большая часть альбома. Уайлдер и Эллис неделями усиленно работали, стараясь предать электронике более «живое и человечное» звучание. Орган и элементы живых инструментов вдохнули в музыку новое ощущение, но искусство состояло в том, чтобы сделать грань между человеком и машиной невидимой, чтобы было неясно, где начал один и закончила вторая. «Помню, что обнаружил себя в поле в северной Дании, где работа – это единственное, чем можно себя занять, – говорит Эллис. – Это была очень креативная сессия, хоть Флетч и проходил тяжелый период в своей жизни и в какой-то момент был вынужден уехать, чтобы восстановиться». В середине десятилетия

Энди Флетчер потерял сестру, которой было едва за двадцать. Карен умерла от рака желудка, оставив ребенка и мужа. Четыре года спустя нервозный и эмоциональный Флетч столкнулся с депрессией, которую, как он теперь верит, породила смерть Карен. «Беспокоящая Энди проблема действительно проявилась очень серьезно в тот период», – заключает Уайлдер.

«Он пришел в студию и сказал: “Мне крайне паршиво”, и его лицо было очень осунувшимся. Ну, ты отвечаешь ему: “Что стряслось, Флетч?”, а он тебе: “О, я плохо чувствую себя, а еще у меня тут странная припухлость”. Ему стало казаться, что он также болен этими странными и жуткими болезнями. И вот однажды Флетч и вовсе не пришел, и тогда Март сказал” “Да, он точно очень плох”». Во время пребывания группы в Дании они размещались в двух коттеджах. Гаан, Уайлдер и Дэрил Бамонт в одном, Гор, Флетчер и Эллис – в другом. Уайлдер вспоминает, как слышал от Гора и Эллиса, что их сосед целыми днями уныло бродил вокруг коттеджа. В итоге все стало настолько плохо, что все в группе согласились с тем, что ему необходимо лететь в Лондон и получить профессиональную помощь. Уайлдер: «Он ходил на прием к психиатру, но ничего не менялось в течение долгого времени. Он поменял множество врачей и множество таблеток. Он даже отправился в клинику, но ничего не помогало. Он определенно изменился – препараты, которые он принимал, сделали его маниакальным. Не знаю, что они добавляют в эти таблетки, но они сделали его очень непоседливым и скоростным, он начал тараторить со скоростью мили в минуту. В общем, это определенно был ненастоящий он. Мне кажется, что ему не становилось лучше в течение нескольких лет. Ему становилось то лучше, то хуже, и он регулярно ложился и покидал клинику до моего ухода из группы в 1995-м. И хотя Уайлдер всегда сочувствовал проблемам коллег, тем не менее, он частенько был нетерпелив с Флетчером на работе в студии, все больше считая, что у последнего была очень незначительная роль – составлять компанию Гору. «Флетч особо не был вовлечен в создание записей. Он присутствовал так или иначе, но нельзя назвать это активным участием. Он не музыкант, и не оказывал никакого музыкального влияния на работу. Он просто присутствовал на различных сессиях, чтобы после Марти было с кем пойти отдохнуть вечером. Студии могут быть очень замкнутыми и развивающими клаустрофобию местами, особенно для тех, кто не играет большой роли в процессе. А скука может стать особенно сильной и разрушающей силой.

Например, одна из самых раздражающих меня вещей – я работаю над сложным сэмплом (который я хочу порезать на

множество частей и собрать из них что-то новое), это неизбежно сложный процесс, и пока он не будет закончен, все может звучать хаотично и бессмысленно для тех, кто может это слушать. И когда кто-то, не до конца понимающий, что именно происходит, вмешивается на этих незавершенных стадиях и оставляет негативные комментарии из серии: “О нет, звучит совсем неправильно”, это реально бесит». Последний, кто был нужен взявшему на себя большую ответственность в студии Уайлдеру, был немузыкант, невольно отвлекающий всех остальных, будучи мишенью для всех их шуток, говорящий с головокружительной скоростью, постоянно жалующийся на свои болезни или критикующий работу самого Уайлдера. «Не думаю, что у Флетча было достаточно уверенности в себе, чтобы критиковать музыку, но когда он так все-таки делал, особого внимания мы не обращали», – довольно жестко реагирует на ситуацию Уайлдер, хотя и признает: «Справедливости ради, нужно сказать, что он сам отлично понимал, что его роль не была по-настоящему музыкальной». Неспособность этих двоих общаться на одной волне стала растущей проблемой для коллектива в последующие несколько лет, и пролила немного света на основную силу группы. Хотя Depeche Mode работали в режиме демократии при принятии решений, Мартин Гор был стержнем группы, так как сочинял все песни. И его отношения с Флетчером имели решающее значение для химии в группе, так как именно Флетч исполнял роль закрывающей Мартина сетки от Гаана и, в данном случае, от Уайлдера. Он уменьшал давление ответственности и позволял Гору избегать прямой конфронтации, что было бы неизбежно, работай они в дуэте с Гааном. Эллис симпатизировал обеим точкам зрения (и Уайлдера, и Флетчера), заключив, что они попросту «слишком разные люди». Он опровергает, что группа не прислушивалась к мнению Флетча по поводу музыки, но «…порой он говорил правильные вещи в неподходящий момент, и в определенных ситуациях манера, в которой он изъяснялся, могла взбесить некоторых людей. Но я принял к сведению, что он всегда пытался интерпретировать свое мнение как мнение обычного человека. Хорошо это или плохо, но высказывания Флетча всегда были либо определенно положительными, либо полностью отрицательными. Но это все было сложно переварить Алану. Я думаю, его так раздражали вещи, которые Флетч говорил про музыку, просто потому, что ему было трудно внимать советам от кого-то, кто вообще не музыкант».

Наблюдая за растущим и в будущем непримиримым разрывом, Дэниел Миллер также отметил, что пара несовместима

в студии: «Алан действительно не понимал роль Флетча, а даже если бы и понял, то все равно не признал бы ее. Он говорил что-то вроде: “Флетч никак не способствует созданию музыки, он просто ошивается вокруг, играет в пул или настольный футбол и отвлекает Мартина”». Такими были его отношение и его точка зрения. Он был счастлив от того, что им удалось сделать, и хотел сосредотачиваться только на работе, что, в принципе, вполне могло бы быть практическим подходом, но не сильно повлияло на солидарность группы. Гор же и вовсе стал называть его «фриком контроля» за его бескомпромиссные взгляды. По мнению автора песен, задача Уайлдера как музыканта была следовать направлению, выбранному группой. И хоть было здорово поощрять его придумывать свои собственные идеи, клавишник определенно не был тем, кто решает. «Алан обычно сосредотачивался на продакшне, и это было как раз тем, что не сильно меня интересовало, – обыденно сообщает Гор. – Очевидно, что меня волновало, что происходит и каким будет финальный результат; если мне нравилось то, что он делает, тогда я отпускал его самого следовать дальше, но если доходило до точки, когда мне уже что-то не нравилось, тогда я говорил: “Не думаю, что это работает, попробуй что-то еще”, что само по себе означает, что ты кто-то вроде бэкграунд продюсера». В любом случае, исчезновение Флетчера на этой стадии записи не повлияло на пластинку. Песни были одними из лучших в карьере Гора; миланские сессии запустили свежее направление в микшировании новых органичных звучаний с электроникой, а Эллис сделал более динамичный вклад в группу, чем симпатичный, но непринужденный Дэйв Баскомб. Уайлдер: «Время в Дании было очень плодотворным, и несмотря на то, что некоторые песни, как, например, «Clean» и «Policy Of Truth», сменили множество “лиц” прежде, чем финальные версии были записаны, для нас это было наиболее продуктивным и приятным временем. Была еще песня под названием «Mother Me», которую мы тоже записывали в то время, но так и не закончили, а «Happiest Girl» впервые за долгое время появится на LP».

В августе 1989-го они переехали в «Церковь в Крауч-Энде», что в северном Лондоне, где новый партнер группы Стив Лайон помог им с настройкой техники. «Когда мне в первый раз предложили поучаствовать в сессии, я отказал, – вспоминает Лайон. – В то время это была совершенно не моя музыка. Я все еще представлял их подростковой поп-группешкой из школы, хотя мне нравились определенные вещи из *Music For the Masses*. Но они перезвонили мне и сказали: “Просто приходи и сделаем все за неделю”, поскольку Дэйву нужно было записать вокальные

партии». Эта последняя студийная комбинация сработала очень быстро, а Лайон полностью пересмотрел свое отношение, после того, как услышал микс на «Personal Jesus», сделанный Франсуа Кеворкяном. «Я услышал «Personal Jesus» на мой первый или второй день в студии и осознал, что это нечто особенное. Атмосфера в студии была отличная, мы знали, что работаем над очень хорошим материалом». Франсуа Кеворкян помогал сводить альбом, но это был медленный процесс. После месяца работы легковозбудимый перфекционист закончил только четыре песни. Хуже того – группе понравилась только одна из них. «Проблема была в том, что он делал все чрезмерно электронным, – объясняет Эллис. – И он придавал всему диско-стиль, который сработал с одной из песен, но совсем не подходил другим. С того момента группа попросила меня приходить на час или два в студию каждый день, чтобы контролировать процесс и вносить предложения. В основном, я пытался разбавлять преобладающую электронику более грязным, острым подходом». Лайон комментирует: «Кеворкян был довольно дерзким персонажем, помню, он как-то просто уничтожил звукооператора. У него были горы оборудования, и он определенно сформировал чистоту звука на альбоме». Быстрый взгляд на титры открывает, что Кеворкян микшировал все треки кроме «Enjoy The Silence», на которую Дэниел Миллер наложил вето. «Он заставил нас воссоздать то, что мы сделали на черновом миксе», – рассказывает Эллис, который работал над финальной версией трека с боссом Mute.

29 августа «Personal Jesus» был выпущен в качестве сингла, заняв 13 место в чартах Великобритании. Группа испытала облегчение, так как изначально они были уверены, что треку суждено стать полным коммерческим провалом. Фактически, это одна из лучших композиций в их карьере, построенная вокруг блюзового и глэм-рокового ритмов и которая подсознательно оказывала эффект на большое количество людей, поскольку, как говорил Гор, «публика по-прежнему считала нас исключительно синтезаторной группой». В этот раз Гор неохотно решился поговорить о лирике, которая была вдохновлена портретом Присциллы Пресли и ее бывшего мужа, который Мартин увидел в книге «Элвис и я». «Эта песня о том, как быть Иисусом для кого-то, кто дает тебе любовь и заботу. Про то, как Элвис был ее мужчиной и наставником, и как это часто бывает в любовных отношениях: сердце каждого подобно Богу в некотором смысле, и это не очень-то сбалансированный взгляд на кого-то, не правда ли?» Прошло полгода, прежде чем песня попала в топ-40 в Америке, наконец продав более миллиона копий и став самым успешным синглом в истории Warner Brothers. Были

руководители компании, которые опасались, что песня попадет в черный список как кощунственная, однако, к удивлению, некоторые радиостанции интерпретировали ее наоборот, как «посвящение? религии». Гор смеется над этим: «Похоже, что вам сойдет с рук все, если у вас есть хорошая поп-мелодия». Был также и прекрасно оформленный сексуальный подтекст, где в видео Антона Корбайна, выполненном в стиле спагетти-вестерна, группа приезжает в бордель в пустыне, в котором пропадает в компании разных женщин. «Дэйв сказал, что у меня повернутое на сексе мышление, – смеется Корбайн. – Но все, что я хотел сказать, это то, что люди узнают друг друга только наедине. Я голландец, так что ничего удивительного». Дэниел Миллер, который не относился к американским цензорам, настоял на том, чтобы убрать из видео фрагменты с задницей лошади, которые совпали с вокальной партией Гора «o-ooh ooh» и могли быть истолкованы неверно. Американскому MTV клип понравился, и они запустили его в постоянную ротацию. К этому моменту креативные отношения Корбайна с группой расцвели до такой степени, что первому была позволена абсолютная свобода в его идеях. Как фронтмен группы, а, следовательно, и ее визуальный фокус, Гаан был благодарен за вклад Корбайна: «Боюсь даже думать, где бы мы оказались без него. Реклама на корзине с жареной курицей! Ночь новой романтики в лондонском “Палладиуме”! Боже, пожалуйста, только не это! Он повысил уровень доверия к нам, вот в чем суть. Я предпочту быть непонятым, чем понятным, и с ним вы можете добиться этого, вы можете скрыться в его видео и фотографиях. Он придал нашей музыке киношный вид, большие пейзажи, панорамы, очень воодушевляюще». Крис Карр отмечает: «Дэйву был нужен образ, картинка. И он как будто влюбился в Антона, увидевшего эту картинку, и пошел за ним. Ну а следом отправились и все остальные».

На волне успеха «Personal Jesus» группа выпустила *Violator* в марте 1990-го, шесть недель спустя после выхода второго сингла – «Enjoy The Silence». Этот трек стал для группы первым пробившимся в топ-10 в Англии за шесть лет, заняв шестое место, и он также пробился в топ-10 американских чартов. В дополнение слушатели выбрали его лучшим британским синглом на Brit Awards. Трек казался очень электронным, практически в стиле Kraftwerk, и в то же время там были элементы живых инструментов, которые могли нагнать ужаса на синти-пуритан. Завершил образ идеального трека Антон Корбайн, сняв свое самое знаменитое промо-видео для группы. Он придумал историю, в которой Дэйв Гаан изображен в образе короля,

бредущего через тишину – пустынные пейзажи – и несущего под мышкой раскладной стул. «Идея была простой – вы можете обрести покой где угодно и без денег – но группа так в нее и не врубилась. Они просто сказали – ок, делай! Мы снимали в Балморале в Шотландии, в Португалии и в швейцарских Альпах. Мне хотелось, чтобы был снег, но в том году было очень тепло, поэтому мы арендовали небольшой вертолет, который доставил нас на высоту в 3000 метров». Гаан: «Там было очень холодно. И я подумал: “Неа, я не буду надевать этот дурацкий костюм. Я же буду выглядеть как конченый придурок”. В конечном счете, от одного дубля я таки отказался. Эта роба весила тонну, везде кругом снег, еще этот долбаный стул, корона нахрен замерзла, и я сказал продюсеру Ричарду Беллу: “Вот сам нахрен и снимайся!” Так что в одной из этих долгих панорамных съемок это и не я вовсе. Мне вообще не нравилась идея. Я говорил: “Антон, я хочу, чтобы люди отнеслись к этому серьезно!” А в конце концов, абсолютно прав оказался как раз Корбайн. Он усмехается: “Это самое успешное видео, которое они когда-либо делали”».

В марте 1990-го группа появилась на автограф-сессии их нового альбома в магазине Wherehouse record в Лос-Анджелесе. 5000 фанатов разбили лагерь у дверей магазина за четыре дня до мероприятия, образовав очередь длиной в две мили. К моменту приезда Depeche Mode в 9 часов собралось уже 17 000 истерично кричащих фанов, заполонивших все вокруг – кто-то забирался на деревья, другие «захватили» Беверли-Центр напротив, откуда открывался хороший вид. Полиция Лос-Анджелеса прекратила мероприятие через полтора часа, опасаясь за жизни участников группы. 200 полицейских подразделений, включая вертолеты и конных офицеров в полном боевом вооружении, старались успокоить беснующуюся толпу, пока охранный эскорт выводил группу из отеля. Шеф полиции комментировал: «Это была наша самая большая операция со времен визита президента». К счастью, обошлось без жертв, только семь человек пострадали в давке. *Violator* был выпущен 19 марта 1990-го, пропустив вперед себя всего одну позицию в чартах Англии и добившись самого высокого для себя места в этой стране. Гор утверждал, что хэви-металлическое название альбома предполагалось лишь как шутка, но большинство людей решили, что «депеши» стараются снова стать «извращенными» и «странными». Дэймон Уайз из Sound критиковал альбом за излишне однобокую сосредоточенность только на мрачной стороне жизни: «Если бы Уильям Берроуз писал для Гаана – то они были бы жуткими. Но он не пишет. Для Гаана пишет Мартин Гор, и поэтому они уморительны. Очарование их упрямых банальностей очень

хрупко. Хитрость спасла их в этот раз, но им больше не по 19 лет. Их технологии поддерживают их, но им нужно прогрессировать. Более того, им нужно больше читать. Их лирическая наивность может показаться привлекательной в детской бесхитростности, но когда Гор углубляется в более мрачные и навязчивые идеи – результат выходит удручающим. Какая нагрузка на Балларда… 3.5 из 5». Обозрения Уайза довольно типичны в своем уровне сарказма, свойственном для британских медиа в отношении «мрачной», «наигранной» или «театральной», а не обыденной музыки. Такой подход похвален во многих случаях, но с Depeche Mode выглядит несправедливым: сложная музыка *Violator* более чем компенсирует случайный сбой в лирическом мастерстве Гора. Мрачно-прекрасный, кинематографичный альбом. Что же касается лирики, то в альбоме ей придает жизнь глубокий и хрипловатый вокал Гаана, а также искусно нанесенная атмосферность. Бессмертие, вуайеризм, виновность, черная магия, мощь и вера – все это открылось на *Violator*, но не случайным, церебральным талантом Берроуза, а в качестве поп-песен. Как писали в журнале Spin, «*Violator* поймал настроение американской нации: отчаяние, сомнения и необязательность – со скоростью, на сегодня почти невозможной нигде в искусстве, кроме поп-музыки». Пол Лестер из Melody Maker по крайней мере признал, что «*Violator*, их седьмой студийный альбом, – самая захватывающая работа Depeche Mode на данный момент. В то время, как их более лихие и радикальные сверстники стали жертвами капризов моды, барахтаясь в своем собственном неустойчивом блеске (League, Heaven 17, Cabs и др.), Depeche Mode едва ли уступают современным велениям, редко бывая инновационными, но всегда совпадающими с текущими вкусами. Удивительно, но в среде детройтского и чикагского хауса их считают главной движущей силой в новой культуре танца… «Policy Of Truth», один из пяти потенциальных синглов на *Violator*, основан на садистских и циничных электро-риффах и сочится подлинной опасностью. Лучшая композиция – это «Halo», достигшая невозможного, будучи одновременно и гнетущей, и воодушевляющей». Для таких критиков, как Пол Лестер, приложенная к синтезаторному звуку и ритмам рука Франсуа Кеворкяна сделала альбом достаточно танцевальным и электронным, чтобы привязать его к стилю хаус. Тем не менее, как говорил Дэйв Гаан: «…на *Violator* намного больше основательных вещей. Нам удалось поженить блюзовое мышление с тяжелой электроникой, тяжелыми технологиями». Журнал Vox был еще позитивнее, заявив следующее: «От начального расслабления в «World In My Eyes» до мощных игр отношений в

«Personal Jesus» и «Enjoy The Silence» – это блестящая, очень сексуальная пластинка». Хелен Мид из NME также была впечатлена минималистичным подходом к записи после силовых аккордов прошлого альбома: «Вы ожидаете услышать скачок в музыкальной логике между *Music For the Masses* и *Violator*, но вместо этого последний кажется чуть ли не шагом назад. На самом деле, он намного чище, намного более выверенный. Лирически они по-прежнему обращаются к сырым эмоциям… большие темы, которые трудно уловить в формате трехминутной поп-песни. А потом идет эта кинки-песня – «Blue Dress», – которая деликатно делится с вами знанием, что мир мужчины вращают фетиши, а вовсе не любовь – и все в ритме вальса. Разве это не мило и соответствующе? – 8/10». Гаан: «Для людей в Англии мы всегда были чем-то вроде мебели. В лучшем случае – приставучие ребята, отказывающиеся уходить. Но теперь все меняется. Отношение к нам сделало крутой разворот, в основном потому, что мы заплатили свои взносы. Больше нет табу в отношении Depeche Mode».

В то время, пока Гаан наслаждался теплом публичного признания, в начале 90-х Алан Уайлдер и Стив Лайон проводили долгие дни в студии Mute, программируя музыку для будущего тура World Violation. Они усложнили себе задачу, решив добавить в сет другие аранжировки и ремиксы, но это был плодотворный период, в течение которого Гаан, Флетчер и Гор показывались в студии чуть ли не каждый день, чтобы узнавать, как идут дела. За успехом группы Дэйв Гаан проходил через травматичное время разрушения их брака с Джоанн. Пара дружила еще с тинейджерских времен, но, как признался сам Гаан, «все ухудшалось, в основном с моей стороны… вы отдаляетесь друг от друга, ведете раздельную жизнь. Я решил, что единственный путь сфокусироваться на собственной жизни – это все разрушить. Мне нужно было заново взглянуть на то, чего я действительно хотел». Во время репетиций к туру World Violation он заново встретился с Терезой Конрой и понял, что влюбился в нее: «Вы смотрите на себя в зеркало одним утром, и вдруг все становится совершенно другим, вся перспектива внезапно меняется. Раньше я просто хотел переспать с кем-нибудь – но таким я больше быть не хотел. Тереза выпустила наружу некоторые эмоции во мне, которых я сам не находил, такие, как любовь, например, – говорит Гаан даже немного злобно. – Мне кажется, я просто отрицал свои настоящие чувства большую часть времени. Был вынужден прокладывать свой путь через большую часть моей жизни с людьми, о которых я обязан был заботиться, которых обязан был любить, которых обязан был уважать. Поэтому я просто спустил

все это на ветер». Понятно, что он был в очень напряженном и экстремальном состоянии, когда группа отправилась в американскую часть тура, выступив в Пенсаколе 28 мая. Как и другие участники группы, он чувствовал себя на вершине мира благодаря возобновленному успеху в Великобритании (где *Violator* занял седьмую позицию). Было продано свыше семи миллионов копий по всему миру, в Штатах же альбом дважды стал платиновым. Но его личная жизнь преследовала его повсюду: смесь увлечения Конрой и вины от того, что ушел от жены и сына. «Я думаю, что он чувствовал, будто выступления – это единственное, что он способен делать правильно, – говорит Флетчер. – Он был очень эмоционален со всеми нами». Гаан: «Тур Violation был очень интенсивным, и мне действительно казалось, что это все. Я пытался убежать от чего-то, но это была не группа, и у меня ушло какое-то время, чтобы осознать это. У меня был этот шанс сделать множество людей счастливыми, и я чувствовал, что если поднажму немного… это прекрасное чувство. Боже, я начинаю звучать, как Иисус!»

31-е американское шоу были триумфом, Гор наслаждался моментом и сказал прессе: «Здесь, в Америке, мы работали над этим годами. Мне кажется, мы вроде как в авангарде новой музыки, пытающейся отделиться от стандартного рок-формата местных радиостанций. И, по-моему, с этой записью нам наконец-то удалось пробиться вперед». Они стали гламурной группой с большим именем, со списком звездных гостей на их шоу в Нью-Йорке 18 июня, в который входили Боно из U2, Эдди Мерфи, Сильвестр Сталлоне. Electronic, супер-группа, основанная Бернардом Самнером из New Order и бывшим гитаристом The Smiths Джонни Марром, разогревала их на стадионе Доджерс в Лос-Анджелесе. В Нью-Йорке все 42 000 билетов на стадион Giants были распроданы за четыре часа, Старплекс Амфитеатр в Далласе на 24 000 мест продался мгновенно, так же, как и World Music Theater в Тинлей Парке в Чикаго. На их финальное выступление 48 000 билетов ушли за один час. И это произошло за два месяца до самого концерта, поэтому группа решила добавить еще одно шоу. Которое также мгновенно распродалось. Тем не менее, будучи на пике своего художественного и коммерческого успеха, Дэйв Гаан был не уверен в своем будущем, а Энди Флетчер лишь пару месяцев беспорядочно и с трудностями восстанавливался после нервного срыва. Крейг Шмидт из Sounds видел корни связи группы с их аудиторией в их же собственной неуверенности: «Главным преимуществом электронных экзистенциалистов является способность придавать мелодраматическое значение мелким страданиям, которые

испытывала большая часть этой подростковой аудитории. Распавшиеся семьи, равнодушные родители, общее беспокойство за их собственное будущее – вот главные движущие силы фанатизма этой толпы. Эта эмоциональная связь была дополнена воспоминаниями Антона Корбина, спроектированными на массивных экранах за группой. В отличие от напыщенного медиа-сканирования Zoo TV у U2, визуальные эффекты Корбина были более эротичными, таинственными и почти обволакивающими. Адам Суитинг из The Guardian отдельно заострил внимание на визуальном аспекте презентации группы, когда делал ревью своего посещения шоу на Уэмбли пару месяцев спустя: «Мы видим группу в тенях, в мерцании, а потом открываем рты, когда маленький блондин Мартин Гор появляется в костюме ангела, глядя в камеру немигающими глазами». Фриланс-журналист Спенсер Брайт также был впечатлен убранством сцены, включавшим в себя «пирамиды из арок, которые благодаря манипуляциям со светом могли выглядеть, словно окна квартир». Тур по-прежнему был рассеянной и буйной вечеринкой, но уже в очень крупном масштабе: Depeche Mode теперь могли путешествовать на частном самолете на 15 мест для внутренних перелетов, а их оборудование перевозилось на 11 грузовиках, команда же насчитывала почти 100 человек.

Этот рок-н-ролльный джаггернаут, по мнению Бамонта, открыл двери для еще большего, физически и ментально разрушительного тура Devotional в 1993–94 годах. Дэйв резюмировал все позже, когда сказал, что в 1990 году жизнь каждого менялась. Различие между Violation и Devotional заключалась в продолжительности – Violation закончился до того, как люди попали в настоящие неприятности. Плюс все были немного моложе и свежее. Он был очень компактным и являлся одновременно концом более скрепленной эры и началом намного более изношенного периода. Гаан отмечает, что на туре Violation был последний раз, когда он хорошо проводил время, употребляя наркотики: «Экстази было чем-то, что ты используешь сразу после завершения шоу». «Они все любили хорошо проводить время, – анализирует Крис Карр. – Экстази был повсюду в группе. Мартин использовал его для вечеринок, как во время туров, так и после. Он приходил и спрашивал: “Ты уже принял одну?”, я отвечал, что нет, и тогда он говорил: “Ты скучный. Иди и прими одну. Подойди к тому или к этому, у них есть”. Это была самая агрессивная и демонстративная сторона Мартина, но желал он лишь того, чтобы вы находились на той же ментальной частоте, что и он. Флетч побалует себя, но после будет испытывать вину. Вот откуда, как правило, приходила совесть всей группы. А

Мартин… если это можно достать и ему интересно, каково это – он попробует. Он не наркоман, как Дэйв, который все это делал с подсознательным ожиданием наказания. У Марти есть это невинное отношение к жизни, поэтому любые вещи совершались исключительно ради чистого опыта и веселья. Было бы интересно побыть его женой или девушкой, потому что он такой любящий человек, но при этом в нем есть сторона, которая слишком открыта ко всему».

«Мартина начинали обожать, когда он сходил со своих рельс и принимался командовать абсолютно незнакомыми людьми, рассказывая им историю своей жизни, – вспоминает Уайлдер. – Но, в отличие от Дэйва, он умудрялся быть чрезмерным, не оставляя при этом следов разрушения. Может быть, Дэйву было необходимо создавать проблемы, чтобы принижать самого себя. Мартин же всегда сохраняет молчание, очень много всего так никогда и не станет известным. Честно говоря, мне кажется, больше, чем что-либо еще, на нас влиял алкоголь во все эти годы, но во время того тура мы принимали очень много наркотиков: экстази, кокаин, да все, кроме героина. А потом Дэйв стал принимать и героин во время этого тура. Я думаю, тут все сводилось к этой стороне его личности, которая всегда должна была все доводить до предела». Дэниел Миллер вспоминает: «Я знал, что они принимают много экстази и нюхают много кокаина в этом туре, но вот о том, что Дэйв сидел на игле, я узнал сильно позже». Гаан: «Я бухал и принимал наркоту долгое время, наверное, с тех пор, как мне было около 12 лет. Нюхал пару маминых фенобарбетонов время от времени. Гашиш. Амфетамины. Потом кокаин появился. Алкоголь всегда был там, рука об руку с наркотиками. А потом неожиданно я открыл для себя героин. И я совру, если скажу, что он не заставил меня почувствовать себя, ну… так, как я никогда себя не чувствовал. Я действительно чувствовал свою принадлежность. Мне казалось, что ничто не способно причинить мне вреда. Я ощущал себя неуязвимым. Это была эйфория. Но очень короткого действия».

В Терезе Конрой Гаан нашел «компаньона в делании всего, что нужно, чтобы стать рок-звездой. Я хотел существовать в этом очень эгоистичном образе жизни без того, чтобы меня осуждали. Тереза присоединилась. По факту, она и открыла мне… не она дала мне возможность принять героин, но она дала возможность попробовать снова. На самом деле, впервые я прыснул дозу в Базилдоне. И с того раза мне хотелось чувствовать себя так постоянно, но… ты не можешь».

Американский тур закончился 5 августа, на стадионе Доджерс в Лос-Анджелесе, а через три недели они отыграли свое

первое шоу в Австралии, в сиднейском Horden Pavilion. Следующий концерт в Мельбурне был отменен, поскольку Гаан перенапряг свои голосовые связки на предыдущем выступлении. Это был первый раз, когда они отменили шоу по состоянию здоровья. Далее последовало шесть концертов в Японии, а потом их европейский и британский тур, который начался 28 сентября и продолжался до 27 ноября 1990-го. На этот раз они решили сократить количество стран из восточного блока в своем маршрутном листе с целью уменьшения расходов, поэтому не было концертов в Гонконге или Сингапуре. В целом, World Violation был чуть менее востребованым с 75 концертами, в отличие от 100, вошедших в тур Music For the Masses. Они отыграли больше, чем для 1,2 миллиона человек по всему миру.

Глава 9
Веди меня через Вавилон, 1991–1993

В 1991 году единственным треком, выпущенным Depeche Mode, стала баллада «Death's Door» для саундтрека к фильму Вима Вендерса «Когда наступит конец света». Члены группы провели большую часть года вдали друг от друга, с семьями или занимаясь собственными проектами. Мартин Гор и Энди Флетчер обзавелись своими первыми детьми, с разницей в два месяца. Первой родилась Вива Ли Гор, дочь Мартина и Сьюзанн, а 25 августа на свет появилась Меган Флетчер. Для Гора этот год был возможностью перезарядить креативные батарейки: «Я поставил все на паузу, так как был абсолютно опустошен. Внутри меня не было ни одной идеи. Какое-то время я провел в размышлениях о соло-альбоме, но потом моя девушка забеременела, и я полностью переключился в режим будущего отца. Ну а в конце концов, именно моя малютка-дочка и вернула мне вдохновение. Когда вы видите, как жизнь рождается и растет, это просто прекрасно. Двигает вас вперед». Всегда гостеприимный хозяин, он также организовал пару вечеринок в своем доме в Хертфордшире. Крис Карр: «У Флетча и Мартина была группа друзей, с которыми они зависали. Они знали, что ушли далеко от них в финансовом уровне, но когда происходили встречи, казалось, будто ничего никогда не менялось».

Самой громкой из этих вечеринок стал его 30-й день рождения 23 июля. Он основал глэм-рок группу The Sexist Boys специально для мероприятия, в которой принял участие Уэйн Хасси из The Mission. «Я впервые встретил Мартина Гора, когда The Mission и Depeche Mode играли на фестивале в Сан-Ремо, в Италии, – рассказывает Хасси. – Там было множество групп, и все отлично проводили время. The Alarm сыграли немного блюза с Curiosity Killed The Cat, и Шинейд О'Коннор также участвовала в вечеринке. The Mission сделали этот глэм-рок трибьют, The Metal Gurus, и Мартин вспомнил об этом накануне своего дня рождения. Он позвонил мне и сказал, что хотел бы, чтобы мы сыграли на его вечеринке. Ну, мы и сыграли под большим тентом в его саду. Мы все были разодеты, а он играл на гитаре, создавая остроумные глэм-рок кавера – «20th Century Boy» группы T-Rex, немного из Abba и Гэри Глиттера. Мартин – большой фанат глэм-рока, и на его свадьбу я подарил ему подписанное Гэри Глиттером фото. Что еще можно было подарить человеку, у которого есть все?» Хасси был впечатлен музыкальными

познаниями Гора, а также опробовал его «фантастический музыкальный автомат из 50-х, который стоял в его квартире в Майда Вале». Согласно вокалисту The Mission, у Гора он был «… весь забит старыми семи-дюймовыми синглами. Его коллекция записей была нереальной. Это была точка нашего соприкосновения – мы примерно из одного поколения, и нам нравилась примерно одна и та же музыка. Он большой поклонник блюза и Led Zeppelin, и это стало очевидно на последних альбомах после *Violator*. Он стал хорошим гитаристом, определенно более чем адекватным для того, что ему нужно было делать в Depeche Mode». «Ничто не увлекает меня так, как музыка, – утверждает Гор, который за последние несколько лет добавил в свою коллекцию Курта Вайля, Леонарда Коэна (он также поучаствовал в трибьют-альбоме *Tower of Song: The Songs of Leonard Cohen*), Velvet Underground и Нила Янга. – Я до смерти докучаю своим друзьям музыкой! Я частенько приглашаю их прийти и потусить со мной, а потом напиваюсь и начинаю им ставить каждую мою любимую запись. К концу ночи все уже ползут в свои кровати, а я по-прежнему продолжаю им говорить: “Но вы должны послушать еще вот это!”»

Музыкальный фанатик с помощью своего заразного энтузиазма даже превратил свою девушку из человека, который «не очень интересуется музыкой», в начинающего музыканта.

Тем временем, Эндрю Флетчер открыл ресторан в Сент-Джонс Вуд, в Лондоне. Что же до Алана Уайлдера, то он был ужасно занят, выполнив два предыдущих выпуска альбомов Recoil (коллекция сольных демоверсий 1 + 2 в 1986 и 1988 годах Hydrology), а также их новый альбом *Bloodline*. Описанный Дугласом МакКарти как «Depeche Mode с разными певцами», в проекте был задействован впечатляющий список имен: Moby, Тони Халлидей из Curve и МакКарти, который спел превосходный трек, кавер на песню группы Алекса Харви «Faith Healer». Также Уайлдер со-продюсировал вместе с Эллисом следующий альбом Nitzer *Ebbhead*. В августе 1991-го он женился на своей давней подруге Джери и инвестировал в особняк в Сассексе, который стал наполнять объектами арт-деко 1920–50-х годов. После Рождества Гор позвонил Гаану в Лос-Анджелес, где певец теперь проживал со своей девушкой Терезой Конрой, и заявил, что у него готов сет-демок для работы. Сперва Гаан хотел посоветовать ему искать другого певца, но все-таки решил дождаться демок, чтобы принять окончательное решение. «Несмотря на то, что мы продвинулись очень далеко, не было никакого смысла продолжать», – заключил Гаан.

Первым треком, который он услышал, была печальная

«Condemnation». «Это было полное облегчение! Я не мог в это поверить. Когда начала играть «I Feel You», я вдруг посмотрел на себя в зеркало, взял ручку от метлы и стал изображать игру на гитаре». Этот компромисс между Гааном, вернувшимся к своим юным фантазиям о том, какой должна быть рок-звезда, и более чистыми, более традиционно-звучащими демками Гора лег в основу их следующего альбома *Songs of Faith and Devotion*. К этому времени певец кардинально отличался от персонажа, выступавшего на туре Violator. За последние несколько лет он разлюбил Англию, будучи единственным участником группы, кого беспокоили поклонники там. «Я гонял их со своей собакой вниз по дороге, потому что они распевали наши песни у меня под домом в два часа ночи». После расставания с Джоанн он купил себе квартиру-студию в Лондонском порту, но практически не проводил там времени. «Я просто собрал в итоге чемодан и уехал, – говорит Гаан. – Мы с Терезой уехали и сняли квартиру в Лос-Анджелесе. Почти весь год я провел в духовных поисках и попытках понять, что же пошло не так в моей жизни. И в раздумьях, если быть откровенным, захочу ли я вообще когда-нибудь вернуться и всем этим заново заниматься – записи, туры, слава, Depeche Mode. Я просто отдалил себя от всего, что хорошо знал и с чем вырос, включая свою жену и сына Джека… Это был болезненный период для меня». Его отношения с Терезой Конрой подпитывали большинство из этих изменений. «Я был одурманен, ослеплен. Мной овладела похоть. Я отрезал от своей жизни всех, кто принимал в ней участие до того момента. Начал все заново». Они не оказывали хорошего влияния друг на друга. Гаан описывал ее как «партнера, с которым я могу играть в любые виды игр и не буду за это осужден», что само по себе прекрасно, за исключением того, что они стремительно катились вниз по скользкому склону. «Мы заключили пакт, что я никогда не буду употреблять внутривенно, – вспоминает Гаан несколько лет спустя. – Но, конечно же, когда ты наркоман и врун, долго такие соглашения не продержатся».

За месяцы, прожитые вместе, оба претерпели физические изменения. Зависимость Гаана уменьшила его до тощего и костлявого человека, покрытого татуировками, некоторые из которых, как он хвастался, были из действительно «зверских салонов». «Это мой боевой раскрас, мужик. Они все отмечены датой и временем». В одном интервью он указывал на тщательно прорисованный кельтский кинжал на левой руке: «Этот я сделал, когда действительно очень плотно сидел на наркоте. Я как бы подразумевал, что могу пронзать сам себя, или типа того». Также у него есть буквы «TCTTM-FG», вытатуированные под сердцем в

клетке на его руке. «Это было сделано для моей второй жены. Означает: «Тереза Кон-рой для долбанутого Гаана» (Theresa Conroy To The Motherfucker Gahan), потому что я «долбанутый, который на ней женился».

Он также показывает свою тату с перьями: «Это нечто вроде того, что было принято прикреплять к воротам больших домов, чтобы отпугивать злых духов. Ее делали примерно 10 часов. По видимому, мой отец – я не знаю на самом деле, поскольку он бросил нас, когда мне было шесть месяцев, – тоже был весь покрыт татухами. Так что думаю, это у меня в генах». Терезино предпочтение длинноволосых мужчин вдохновило его самого отрастить волосы, и он закончил превращение в псевдо-калифорнийскую карикатуру козлиной бородкой, слушанием «Буги-вуги» и попытками научиться играть на губной гармошке. Его партнерша также изменилась – из живой блондинки превратилась в «скуластую вамп-брюнетку». Уайлдер: «Их отношения всегда были далеки от нас, где-то там, в Лос-Анджелесе, так что мы особо ничего не видели, но могли оценить эффект от них. Тереза очень сильно изменилась. Она была светлой, бойкой блондинкой с пухленьким личиком – красивая девочка из Лос-Анджелеса. А потом за 18 месяцев она превратилась в это худое, изможденное и растраченное впустую существо в черной одежде. Вывод можете сделать сами».

В апреле 1992-го, за месяц до своего 30-го дня рождения, Гаан женился на Терезе в Грейслэндской часовне в Лас-Вегасе. Церемония была засвидетельствована толстым и неубедительным двойником Элвиса в подарок от церкви. «Мое имя на стене рядом с Джоном Боном Джови, – сказал пьяный Гаан в 1993-м. – Разумеется, все было пластиковым, фальшивым. Они даже свечи не зажигали, поскольку они были там исключительно для декораций. Мы были немного расстроены!» На певце была черная просвечивающая майка, которая подчеркивала его новые татуировки, хипповский знак «ОМ» над его правым соском, означающий «каждый звук вселенной», такой же уже был на груди у Терезы. Также у него появился феникс на спине, символизирующий его духовное возрождение. Вместо того, чтобы спеть одну песню, фальшивый Элвис устроил получасовой сет, испытывая терпение Гаана до тех пор, пока он не сказал: «Кто-нибудь уберет отсюда этого придурка?» «Я хотел жениться. И поэтому Диана, мама Терезы, очень вежливо спросила: “Эм, мистер Элвис, может быть, вы могли бы перестать петь сейчас, так как, думаю, они хотят пожениться”. А он ей отвечает: “Что ж, у меня осталась всего одна песня, дорогуша”. И он повернулся ко мне и спросил: “Я вас чем-то обидел?” А я ему: “Нет, приятель,

просто заканчивай свое дерьмо и вали отсюда!”» Эмоциональная турбулентность того периода еще больше подогрелась от новостей о смерти настоящего отца Гаана. «В пределах шести месяцев на меня рухнуло одновременно все, – позже признается он. – Я до сих пор думаю об отце время от времени. Мне кажется, я бы многое мог узнать о себе от него. Кто-то сказал мне, что он вел записи и прочее. Но он был весьма старым. И я никогда с ним не контактировал, с самого раннего возраста».

В тоже время, пока он был полностью погружен в свои чувства к Терезе, он никак не мог избавиться от чувства вины из-за того, как обошелся со своей первой женой. «Я надеюсь, что Джоанн влюбится и будет в этот момент жизни так же счастлива, как и я. Потому что тогда она сможет понять, почему мне пришлось поступить так. Это все было из-за очень эгоистичных причин. У меня также есть сын. И от этого болит сердце. Я хочу влиять на него, но меня нет рядом, так что надо смотреть правде в глаза, понимаете? Я не хочу, чтобы он рос с тем же чувством, что и я, пытаясь понять, что вообще происходит, когда умер мой отчим. Я хочу, чтобы он знал, что у него есть отец». Гаан летал каждые три месяца повидаться с Джеком, останавливаясь в своей квартире в Вэппинге вместе с Дэрилом Бамонтом. Певец мог быть в приподнятом настроении в один момент и подавлен чувством вины в другой. Также он был под кайфом большую часть времени, но после года употребления героина наркотики уже не оказывали прежнего эффекта. Певец сражался, чтобы почувствовать всю полноту жизни. Его швыряло из насыщенных, практически истеричных проявлений эмоций к своей семье и Терезе прямиком в наркотический водоворот и жутковатую паранойю. Оба варианта уводили его все дальше от сбалансированной нормальной жизни. Богатство, пришедшее с успехом *Violator* и последними турами, дало ему возможность не заниматься повседневными делами, если он того не хотел: «Теперь у меня появилось достаточно пространства, чтобы действительно погрузиться исключительно в музыку, не думая о всяких вещах вроде: “Интересно, а могу ли я купить машину или что-то вроде?” Зачем мне теперь было думать о подобном дерьме?»

В резком контрасте с Гором и Флетчером, которые прочно держались за свои корни, Гаан в ужасе вздрагивал от перспективы посещения Базилдона: «Страшно, но да, я возвращался туда пару раз, – сказал он в 1993-м. – За последние шесть лет я раза три возвращался. Забрал маму в Лондон. Мне казалось, что в Базилдоне меня арестуют или вроде того. Я вышел на станции и сразу начал думать: “Я хочу назад, я хочу назад”. И я правда хотел, это просто ужасно. Проходил мимо рядов такси, где меня

избивали так много раз, или где я дрался. Чертов Базилдон. Страшно еще и потому, что ты возвращаешься туда, а там все как было. Лишь другое поколение. Очень страшно».

Гаан был поглощен испытаниями и подталкивал себя, агрессивно раздувая свои чувства, а потом самостоятельно уводя их в анабиоз. В 1991-м он заявил: «В настоящий момент для меня “обычный” это плохо. “Нормально” – тоже плохо, также как и “справимся и с этим”. Я хочу блистательности жизни, хочу лучшее: страсть, секс, любовь. Хочу быть движимым этими вещами». Карр: «Дэйв – это создание крайностей. Ему не достаточно просто дойти до середины».

В течение двух лет он болтался между статусом опьяненного отшельника и любителя вечеринок, который позже хвастался: «Я провожу кучу времени со своими друзьями. Это было что-то, что я забыл уже как делается, я думаю, я действительно изолировал сам себя, может даже неосознанно, но… я так делал годами. Теперь же у меня появилось множество настоящих друзей. Хорошие люди. В основном женщины, должен заметить. Очень круто, особенно когда они еще и красотки, ко всему прочему». Безудержный фронтмен хотел собственноручно оживить миф о рок-н-ролле: «Я в нем по самую шею, и в нем и останусь».

Синхронно с гаановской мифологизацией появилась новая гранж-сцена в Америке, особенно на западе, которая вдохновила его преследовать свои цели еще более яростно. «Я мог выходить, никем не узнанный, и отправляться на концерты групп, подобных тем, чьи шоу я посещал в 15–16 лет. И мне это очень нравилось. Когда я увидел последнее шоу Jane’s Addiction, я подумал: “Твою мать, я могу это делать, я точно могу так”. И я был в жопе, если просто возвращался домой и сидел в углу своей комнаты, размышляя над своей жизнью, когда у меня было столько всего, чем я мог бы заняться».

«Я периодически думал: “Не осталось больше никаких гребаных рок-звезд”, – вспоминал он в 1993-м. – Никто не готов пройти весь путь до конца, так что же нужно? Чего не хватает? Что я упускаю? Можно, конечно, петь песни, но действительно ли это то, что люди хотят сказать? Что имеют в виду? Так что я создал монстра. И я совершил ошибку, решив, что это означает, что нужно спустить самого себя к самым подступам ада. Я протащил свое тело через грязь, чтобы показать, что я могу это сделать». В ретроспективе Гаан признает, что был полным эгоистом в свое время: «Понимаете, я думал, что я опять тот самый, кто пытается в одиночку изменить судьбу Depeche Mode, что все на моих плечах, и я был такой: “Так, вот что нам надо делать…”, но, понимаете, Depeche Mode это коллектив людей и

идей, и я думаю, что фактически я просто пытался утвердить собственное эго, по черт его знает каким причинам. Я не чувствую больше нужды делать подобное».

Пока группа не видела своего фронтмена весь 1991-й, Дэниел Миллер встречался с ним лицом к лицу при разных обстоятельствах, в то время, как Дэйв прилетал в Лондон навестить Джека. «Первый раз, когда я узнал про героин, был, когда он прилетел в Лондон из Лос-Анджелеса. Это было еще до того, как они начали альбом *Songs of Faith and Devotion*. Я не видел его несколько месяцев, и он стал выглядеть как классический наркоша. Он был тощий, выглядел ужасно, и тогда я понял, что он наркоман. Он раньше так здорово изображал скатившихся рок-звезд, и вот куда он пришел – стал живой иллюстрацией собственного скетча. И даже несмотря на то, что его проблема была столь очевидной, он попытался скрыть ее от меня».

Гаан рассказывал более позитивно о ночах в 1993-м: «Несколько раз, когда я прилетал в Лондон, в основном, чтобы повидать Джека, я ходил ужинать с Дэниелом Миллером, и он говорил: «Слушай, ты должен продолжать давить». Я думаю, все понимали, что я не пытался развалить группу, я просто хотел протолкнуть нас чуть дальше. Я имею в виду, что моя жена американка, и она очень агрессивная, и я определенно повелся на это. И большую часть времени она абсолютно права в том, что думает. Она сказал мне много всего за последний год, что полностью изменило мой взгляд на многие вещи, которые я делал, и она лишь подбодрила меня».

В начале 1992-го группа встретилась снова в Мадриде, где они арендовали виллу и трансформировали ее в студию. Алан Уайлдер: «Мы решили жить все вместе, что, конечно, было испытанием. По-моему это была идея Эллиса, поскольку он то же самое только что проделал с U2, поэтому и мы решили попробовать». На первый взгляд, Испания была идеальным выбором, который также был им предложен их другом Антоном Корбайном. «Они были целиком и полностью в моей идее записываться в Испании. Просто потому, что свет здесь такой прекрасный». Поиски привели к современной вилле в пригороде Мадрида. Дэниел Миллер: «К тому моменту они записывались практически во всех странах Европы – Франции, Германии, Дании, Италии. Они хотели новый стимул, новую страну, новый город. Так что мы остановились на Мадриде, но, к сожалению, там не было тех возможностей, которые были нам необходимы для записи. Так что мы арендовали дом и построили свою студию прямо там. Это было в действительно странном месте на окраине города – укрепленный особняк, похожий на те места, где живут

эти ребята из Costa Del Crime (район в Андалусии, прозванный так британской прессой). Большие дома, очень хорошо охраняемые, прекрасные сады, но все-таки странновато».

Псевдо-американизированный Гаан был очень доволен, что они будут записываться в Европе, а не возвращаться в Англию. «Изначально нам очень понравилась идея снять дом в Мадриде и обустроить студию там, но на практике это оказалось катастрофой. Мы все ненавидели это место, потому что оно было совсем не в центре города. Минут 30–40 за его пределами. Так что каждый раз, когда мы хотели сходить куда-нибудь, нам приходилось вызывать такси. Клубы там работали действительно допоздна, выходили мы оттуда очень пьяными, и нам приходилось ловить такси для долгой поездки домой, а водилы еще и постоянно норовили отказаться вести нас в такую даль. Также жизнь на головах друг у друга стала становиться очень сложной. Мы не могли никуда укрыться друг от друга, так что, думаю, мы вынесли урок. Намного легче жить в абсолютно разных местах и встречаться тогда, когда будет нужно».

Последние 18 месяцев они все жили своими жизнями, и теперь их различия усилились. «Я изменился, но не осознавал, насколько, пока не встретился с Алом, Мартом и Флетчем. Выражения их лиц словно лупили меня». Уайлдер был настроен презрительно к длинноволосому татуированному вокалисту. «Татуировки выглядят просто глупо, разве нет? Честно говоря, это не было таким уж шоком, когда мы увидели Дэйва в Мадриде, мы все чего-то подобного ожидали. Мы знали, что Дэйв вернется из ЛА немного другим. Я думаю, что Дэйв очень и очень легко поддается влиянию. Так что это не было таким уж сюрпризом, но было несколько печально. Но человек не может не нравиться весь целиком только из-за его проблемы. Просто вы желаете, чтобы он был чуть более волевой».

Команда определенно встретила друг друга не совсем так, как было нужно, и поэтому единственным вариантом исправить ситуацию было ходить вместе по клубам каждый вечер. В холодном свете дня, тем не менее, они не добивались никакого прогресса в работе над альбомом и игнорировали друг друга, насколько было возможно. «Это было очень неприятно, – поведал Гаан в 1993-м. – Было множество трудностей. Depeche Mode – очень английская группа, а я вернулся из Лос-Анджелеса с кучей агрессивных манер из серии: “Я хочу делать это, я хочу делать то…” У меня было полно идей и мыслей о том, каким я хочу сделать звучание группы, но все остальные были из серии: “Ну, вообще-то мы провели последний год с женами и детьми, так что притормози малек, Дэйв”. Теперь я понимаю, что к чему, но тогда

мне казалось, что это некая битва между мной и ими. И я должен продолжать давить». Хоть он и не видел их в Мадриде, но бывший пресс-секретарь группы Крис Карр оставался в теме ситуации: «Совершенно точно все дошло до той точки, когда группа была в одном месте, а Дэйв витал где-то совсем в другом и сам по себе». «Очевидно, в чем была проблема, – говорит Дэниел Миллер, вспоминая сложный и непродуктивный период. – Они провели много времени порознь, все прошли через изменения в жизни, у кого-то за это время родились дети, собираться вместе перестало быть настолько же естественным, как раньше. Они просто не находили контакт». «Мы обнаружили, что сшибались лбами, пока жили бок о бок 24 часа в день 7 дней в неделю, – сказал Гаан на пресс-конференции по поводу альбома. – Я не особо возражал, а вот Алан попросту все это ненавидел». Уайлдер становился все более расстроенным непродуктивностью работы группы и желал уже держать в руке готовую запись. «У меня есть строгая рабочая этика, и меня задолбало разбираться со всем этим. Единственный способ, которым я могу закончить работу – это знать, что я выжал из себя максимум. Мы с Эллисом поняли, что в такой разрушающей атмосфере, что царила на вилле, практически нереально сосредоточиться. Вдвоем они проводили часы, занимаясь черновой работой, после чего Уайлдер шел к себе в комнату и старался не показываться на вид. Дэйв жил напротив меня, и я слышал все, чем он занимался. Он сидел у себя в комнате и создавал фидбэки звуков своей гитары, так что мне приходилось слушать это несколько недель (группа провела две шестинедельные сессии в Мадриде с месячным перерывом между ними). Я не жаловался, но и слушать это не хотел. Полагаю, он просто выпускал пар». «Не было никакого разделения между рабочим пространством и твоим пространством, – говорит Эллис. – Можно было уронить булавку в одной части виллы, и будет казаться, что это громыхнула пушка в другой. Абсолютно никакого личного пространства. Честно говоря, лучшим местом, где можно было находиться, была студия, поэтому я старался проводить там как можно больше времени. Мартин Гор, крайне редко выдающий какие-либо признаки тоски, много напивался и коротал часы за игрой в “Суперсоника”; Уайлдер весь ощетинивался, когда работал; Гаан же, выходя из своей комнаты, являл собой абсолютную непредсказуемость: он мог быть замкнутым и хмурым, а мог и позитивным и общительным. В таком настроении он сильно поддерживал Уайлдера и Эллиса, пока его снова не накрывало хандрой». «Дэйв большую часть времени оставался в своей комнате. Но при этом он был полон энтузиазма относительно альбома, даже несмотря на то, что был

не особенно активен в работе, – объясняет Уайлдер. – Он спускался вниз и говорил: “Этот звук восхитительный, Ал, ты проделал отличную работу!” И он был единственным человеком в этой группе, кто когда-либо говорил мне такие добрые вещи. Во всяком случае, он переживал за группу, вне зависимости от кондиций, в которых пребывал». «Возможно, я был ближе всех с Аланом, – говорит Гаан. – И его правда бесил тот факт, что он корячится в студии по 12 часов в день, пока Мартин где-то опять напивается, а я занимаюсь еще какой-нибудь херней. Он, в общем-то, собрал это все воедино и не получил в итоге никакой толковой благодарности, поскольку каждый был так погружен в свое эгоистичное дерьмо».

Тем временем, Флетчеру стало трудно находиться вдали от дома. Напряженная давящая атмосфера была, очевидно, опасной для того, кто уже пережил один нервный срыв, особенно когда он был «заперт» в стенах этой стрессовой и вызывающей клаустрофобию виллы на следующие несколько недель. Кроме того, довольно хмурый подход Флетчера к его самоопределяемой роли воинственной, здравомыслящей силы в Depeche Mode плохо работал с остальными в этой ситуации. Когда он пытался всех подбодрить, его никто не хотел слушать, что только делало ситуацию хуже для него. Он начал сильно волноваться. «С тех пор, как Флетч пережил ту первую депрессию во время записи *Violator*, он продолжал свои взлеты и падения вверх-вниз, словно йо-йо, – вспоминает Уайлдер. – Зачастую он становился еще хуже, когда сидел на своих антидепрессантах, из-за которых становился гиперактивным. Без них же он мог впасть в другую крайность, часами просиживая где-нибудь с хмурым лицом и не говоря ни слова. Так и кидало его от одной крайности к другой. Во время мадридской сессии напряжение преследовало нас всю дорогу, так что Флетч становился только хуже».

С этой точки зрения, Флетчер явно не был достаточно силен ментально, чтобы справляться с Дэйвом Гааном или вызываемыми им проблемами. Эмоциональность певца была чрезмерной для Флетча, который боролся с собственной депрессией, особенно на фоне того, что двое других собрали свой отряд антагонистов. Более того, Гор и Уайлдер были рады в данный момент оставить Гаана самого разбираться со своими призраками. В результате певец оказался полностью изолирован от других участников. «Я заперся в своей комнате, и каждый раз, когда вещи приобретали сложный оборот, просто уходил в нее и закрывал дверь, а потом рисовал. И я даже закончил обалденную картину маслом для Терезы. Я и правда ей горжусь, поскольку 10 лет не касался холста кисточкой. Это занятие показалось мне

терапевтически невероятно полезным, поскольку это была полностью моя вещь, и я думал, типа: “Да и пошли вы все. Здесь вы не можете ничего мне сказать о том, как правильно надо делать”».

Глава 10
Больше, чем вечеринка, 1993–1994

Задержка в окончании работы над альбомом *Songs of Faith* and *Devotion* раздражала прежде всего Алана Уайлдера, который должен был работать над предварительным программированием предстоящего мирового турне. «Да, это было проблемой, – признает Миллер. – Они несколько месяцев просидели в студии, погруженные в альбом, а тут им необходимо было отправляться на гастроли. У них было несколько перерывов в студийной работе, но дедлайна сдачи альбома не было – и все из-за тура. В общем, обстановка была напряженная, особенно для Алана, которому нужно было работать над бэк-пленками для концертов».

У создателя Mute было очень сильное предчувствие, что тур окажется «трудным» для всех участников группы: «Флетч прошел через несколько нервных срывов, у Дэйва были проблемы с наркотиками; Мартин был в порядке, Алан… тоже был в порядке на физическом и умственном уровне, но почти совсем не общался с остальными. Они все очень устали и были напряжены. Понятно, что все это было последствиями работы над альбомом *Violator*. Примерно в таком состоянии они и отправились на гастроли».

В январе 1993 года, за пять месяцев до начала тура, Уайлдер и Стив Лайон наконец начали работу над концертной программой в студии Olympic, а затем в собственной студии Уайлдера в Западном Сассексе. Стив Лайон сразу заметил отсутствие других участников группы – такого прежде не было: «Мы с Аланом никого не видели в течение трех или четырех месяцев. Это была совсем другая ситуация по сравнению с подготовкой тура *World Violation*. Мы просто заперлись в студии, отбирая материал из каталога Depeche Mode и, в сущности, создавая еще один альбом». Эта предварительная работа была довольно сложной – она, в сущности, была перезаписью всего нового альбома. «К сожалению, собрать концертное шоу *Devotional* оказалось куда более сложным, чем я или Стив представляли себе, – замечает Уайлдер. – Мы знали, когда начинали, что у нас не так много времени, да к тому же наш секвенсор Roland постоянно сбоил, создавая новые проблемы. Тем не менее мы выстояли и уже почти закончили работу, когда грянул гром.

Наш студийный компьютер не выдержал объема информации, и однажды вся система накрылась. Мы потеряли все, все три с половиной месяца работы». К счастью, Лайон и Уайлдер сохранили все мультитреки, но сведенный материал был потерян.

Сингл «Walking In My Shoes» должен был выйти в апреле, продолжались репетиции, и тут перед Стивом и Аланом встала невероятная задача по пересведению всего материала примерно за две недели. Они работали круглые сутки и в конце концов свалили все на Roland.

В то время как Уайлдер и Лайон буквально сгорали заживо в студии, арт-директор группы Антон Корбайн обдумывал сценографию тура. Он провел четыре или пять месяцев, работая над идеями и их приблизительным воплощением, и два – создавая образы для проекции на 11 полноразмерных экранах. Масштаб планируемого был значителен; в планы входили элементы, напоминавшие о нашумевшем туре *Zoo TV* группы U2, к которому Корбайн тоже имел отношение. Мартин Гор защищал Корбайна от критики, которая сводилась к тому, что он работает на два фронта: «Те, с кем работаем и мы, и U2 – отличные специалисты. И нет ничего странного, что и мы, и они работают с одними и теми же профессионалами – и мы, и они используем видео и разнообразные экраны, которые, я думаю, являются естественным продолжением шоу… После того, как мы использовали все это в последнем туре, очень сложно вернуться к банальному рок-концерту: чувствуешь, что этого не хватает. И к тому же это влияет на реакцию аудитории, на восприятие песен. На концертах возникает совсем другое чувство, позитивное такое».

У Гора были основания для этих слов: действительно, как только группа выходит перед аудиторией в количестве 10 000 человек и более, нужно думать о мощных визуальных элементах. Гигантские экраны были очевидным вариантом и для Depeche Mode, и для U2, а в последнем случае работа Корбайна добавила еще одно измерение шоу. Для тура *Devotional* Корбайн создал некоторое количество мрачных, сексуальных и религиозных образов, связанных с музыкой, чтобы создать определенную атмосферу. Гор: «Мы пытаемся быть более абстрактными; раньше мы использовали фотографии группы и очень хотели уйти от этого». Корбайн также указывает на принципиально разные методы работы Depeche Mode и U2: «С самого начала Depeche Mode не хотели участвовать в видео. Они терпеть не могут все эти встречи и совещания, в то время как U2 – наоборот. Мартин небольшой визуал, поэтому он доверяет мне, но с U2 так нельзя: они должны управлять процессом в полную силу. Про видео я разговаривал с Аланом; он умен и хорошо образован по этой части. Но двух настолько разных групп в целом свете не сыскать».

Тем временем Дэйв Гаан готовился к туру: ежедневно ходил в спортзал, бегал, тренировался с мастером по боевым искусствам

и проезжал 20 километров на велотренажере. Как считает Карр, этот режим был «…формой самодисциплины, способом испытать себя и продвинуться вперед. Он потерял много веса. Он всегда был склонен к полноте, понимал это и следил за собой». Гаан также тесно связывал предстоящие гастроли со своей татуировкой в виде крыльев: «Это было похоже на мои крылья, как если бы я их вырастил специально для тура. Я как будто был вооружен перед этими гастролями – если я смог сделать это, я теперь смогу сделать все, что угодно! Если ты способен просидеть под иглой десять часов, ты можешь все!» Флетчер же обеспечил себе хорошее, позитивное настроение перед предстоящим гастрольным марафоном, связав судьбу с Грейне, своей подругой в течение 15 лет, 16 января 1993 года.

Меж тем, когда Крис Карр увидел сценографию, подготовленную Корбайном, он был обеспокоен тем фактом, что Гаан должен был стоять на другом уровне, чем все остальные и имел, в отличие от них, огромную площадь перед собой. Ему не нравились стоящие сзади обмотанные металлические фигуры – на самом деле, они мало кому нравились. «Я высоко ценю Антона, но он снова и снова использует один и тот же трюк с разными группами, и поэтому, как пурист, я считаю его шарлатаном, – утверждает Карр. – Мне казалось, что группа плохо относилась к нему, и поэтому он придумал сцену, которая составляла для Дэйва огромную проблему. Что еще он мог сделать, кроме как бегать и ходить туда-сюда, а? Но это ошибка демократии, потому что тщеславие настигло Дейва, и он, вероятно, был в то время главным».

Корбайн указывает, что у Гаана были претензии к сценографии по совершенно другим причинам. «Дэйв в то время считал себя рок-вокалистом, и ему не нужны были визуальные эффекты». Гаан хотел, чтобы зрители сосредоточились на нем – главной фигуре настоящего рок-н-ролльного шоу, а не миниатюрной фигуре в зоопарке высокотехнологичной машинерии. Он чувствовал, что его работа – быть чем-то большим, чем жизнь, волшебным персонажем, который доходит до пределов: «Я должен делать именно так, иначе вообще нет смысла. В конце концов, это просто рок-н-ролльная группа, но если я могу сделать множество людей счастливыми за пару часов, то это большое достижение для того, кто большую часть времени является обычным убогим человечком. Это мой маленький триумф, вот что это такое. Вот почему Rage Against The Machine – это фантастика, это невероятно прекрасное название для группы. Как здорово бунтовать против машины два часа кряду каждый вечер!»

В мае группа вылетела в Цюрих; им предстояло сыграть 156 концертов в течение 14 месяцев. У них была персональная команда из 15 человек, общая команда численностью почти 100 человек и собственный терапевт. По словам Гора, последний не был большой удачей для группы: «…хотя Флетч видел его иногда, остальным из нас, увы, этого не довелось. Через шесть недель мы его выперли». Их тур-менеджер Джонатан Кесслер был рядом большую часть времени, чтобы наблюдать за процессом вместе с бухгалтером, корреспондентами, личными помощниками и охранниками. Отели, частные самолеты, лимузины и люди, которые обеспечивали все, что требовалось группе, сделали эти гастроли чрезвычайно роскошной кругосветной вечеринкой. «С того момента, как наступает первый день тура и до тех пор, пока вы не вернетесь домой, вам кажется, что вы живете в волшебной стране, – говорит Гор о гедонистической, закрытой атмосфере гастролей. – Лично я просто пытаюсь принять это, пытаюсь получить как можно больше удовольствия в волшебной стране, а потом, когда все закончится, вернуться на землю». «Это было похоже на передвижную психушку, – говорит Гаан. На нас работало 120 человек. Я даже не знал их всех по именам. Каждый день – новый город. Мы были в дороге почти 18 месяцев. Этот образ жизни… все заботятся о тебе. Ты ничего не делаешь для себя. В этом туре мы дошли до какого-то безумия: например, мы наняли драг-дилера и психиатра».

Сначала тур проходил в основном по Скандинавии. Они продолжили в Цюрихе 21 мая, а затем были концерты в Брюсселе, Копенгагене и Лозанне. Остальные европейские шоу проходили в июне и июле, преимущественно на больших крытых аренах. Гаан прокомментировал это так: «Мы предпочитаем играть в закрытых помещениях, потому что в них атмосфера концентрирована, и все кажется намного более захватывающим, даже если это не так. Когда аудитория кричит или поет, все это остается в зале, а не просто растворяется в воздухе».

В течение этих двух месяцев группа оттягивалась по полной. Флетчер признался одному из корреспондентов: «Для нас большие нагрузки означают более высокий уровень вечеринки. Я знаю, что это штамп, но куда бы ты ни пошел, все хотят тебя приветствовать, фотографировать, общаться с тобой. Каждый вечер ты – король города». Гор: «Когда концерт заканчивается и для тебя открыта любая дверь, очень трудно сказать: “Вообще-то я спать”». На этом этапе единственным мрачным пятном во всей праздничной круговерти было злоупотребление героином Гааном. Уайлдер вспоминает, как группа пыталась предвидеть и предотвратить грядущие проблемы: «У нас были разговоры с

Дэйвом по этому поводу, но теперь стало ясно, что именно он с собой делает. У нас были встречи, на которых мы говорили ему: “Ты должен привести себя в порядок, Дэйв, иначе этот тур будет ни к черту”. И он говорил: “Да, я знаю, я знаю”». Но мы не говорили об этом много. Да и в такой ситуации немного получается сказать». Уайлдер добавляет: «Не могу сказать наверняка, но я не думаю, что кто-то еще в туре использовал этот конкретный препарат. Конечно, все можно скрыть, но большую часть времени Дэйв проводил в одиночестве. Это не было проблемой, у него всегда была возможность найти себе компанию. В такой большой организации, как гастрольная команда, всегда найдутся подхалимы, которые смогут достать то, что нужно… да и все остальное. Так что у него не было особых проблем, чтобы, к примеру, перекусить или найти, с кем поговорить».

«Но Дэйв, вероятно, чувствовал себя неспособным общаться с нами. Должно быть, он чувствовал отчуждение, потому что никто в группе не употреблял героин. И никто больше не был даже близко там, где находился он, так что ему было некомфортно с нами, и он часто закрывался на замок. Он создал свой собственный мир. Он украшал свою гримерку свечами и занавесками а-ля Кит Ричардс и сидел там. Он не приходил в общую комнату отдыха после шоу. У меня не было никаких проблем с этим: каждый вправе делать то, что хочет. Но для Флетча было очень важно, чтобы ты вышел после концерта, немного потусовался, познакомился с несколькими людьми – а я никогда не чувствовал, что это часть нашей работы. В общем, единственное, что меня волновало, так это то, что Дэйв каждый день опаздывал на общую встречу. В конце концов мы стали называть ему время общего сбора на 20 минут раньше, чем она начиналась на самом деле. Он никогда этого не знал. За весь тур время общей встречи у всех было в 2.20, а у Дэйва – в 2 часа».

На выносливость и профессионализм Гаана во время гастролей наркотики не повлияли. «Я очень воодушевлен всей этой атмосферой, – говорит он. – Я всегда появлялся, что бы ни происходило. Было непросто указать на меня пальцем и сказать: “Чувак, ты выглядишь очень плохо”, потому что я всегда выходил, когда надо, и делал шоу, максимально выкладываясь. Я могу быть королем в течение двух часов без всякого напряжения». На сцене он упивался своим эго, хвастаясь: «Я думаю, что начал хватать себя за промежность, когда мне было около семи лет. Это большое удовольствие. Ты хватаешь себя за член перед 20 000 людей – и они все кричат». В то время Гаан настаивал на том, что у него есть четкое представление о его роли как живого

афродизиака. «Нужно лишь быть осторожным, понимать, где находится тонкая грань между “Посмотри на меня, я Бог!” и “Посмотри на меня, я сейчас развлеку тебя и заставлю тебя чувствовать себя, как будто ты у себя дома и трахаешь свою подругу”, – объяснял он. – Я определенно работаю во второй категории».

Конечно, наркотики и прилив адреналина от ежевечернего выступления перед огромной толпой означали, что в какой-то момент Гаан начал терять контроль над собой; он начал выдавать какие-то несусветные рок-звездные фантазии, а потом высказывал их прессе. «Говорю вам, у меня возникла идея прошлой ночью, – сказал он корреспонденту Time Out с преувеличенным волнением. – Я хочу, чтобы ребята из службы безопасности сделали так, чтобы я мог ходить по людям. Как насчет этого, приятель? Принц может это сделать? Ха-ха! Я уже говорил об этом, потому что я в хорошей форме, верно? Когда мы закрываем концерт, исполняя «Personal Jesus», я хочу бежать куда-нибудь в заднюю часть арены, чтобы меня можно было внезапно высветить, когда песня продолжится, и я такой в свете софитов: “Вот он я! Вот он!”»

Уайлдер с пониманием относится к интерпретации тонкой грани Гааном между эгоистичным самовозвеличиванием и необходимостью развлекать аудиторию: «Дэйву искренне нравилось быть на сцене, это давало ему чувство власти: зрители реагировали на все, что он делал. Он получал удовольствие от этого. Иногда его выступления зашкаливали, но он действительно взаимодействовал с аудиторией, а это нелегко сделать на стадионном шоу. Я не думаю, что гастроли уничтожили его, потому что он уже был в плохом состоянии, когда мы записывали альбом. Как только ты оказываешься на сцене, это становится почти что безопасным убежищем: никто не может прикоснуться к тебе, пока ты там. Ты как будто на автопилоте – и причем в очень безопасной среде. Дэйв делал одни и те же движения каждый вечер. Я с точностью до секунды знал, когда он окажется перед моим синтезатором. Он входил в определенный ритм. Он ничего не делал специально каждым конкретным вечером – для него это стало привычным и рутинным занятием».

Уайлдеровская собственная рутина на сцене была немного более разнообразной, поскольку он воспользовался возможностью сыграть на настоящих барабанах. «Я очень рад, что сделал это, это было очень здорово. Я бросил вызов себе самому и попытался сделать концерт Depeche Mode немного более разнообразным». Мартин Гор играл на гитаре больше, чем когда-либо прежде, а бэк-вокалистки, Хильдия Кэмпбелл и Саманта Смит, привносили

в шоу мощные госпельные ноты.

Все участники группы жили на гастролях собственной жизнью, при этом Гор и Флетчер делили один лимузин. Гаан пользовался другим, а Уайлдер – третьим. Они обсуждали вопросы бизнеса и повседневной работы только через Джонатана Кесслера, и, как говорил теперь уже все более обеспокоенный Дэниел Миллер, «они просто терпели друг друга на сцене». Гаан: «Мы не дошли до того, чтобы жить в разных отелях, но, думаю, могло получиться и так. Все было порознь: отдельная охрана, отдельные номера. Вместе мы были лишь на сцене, и там все было в порядке: у каждого была своя роль, каждый знал, что нужно делать. Это было самое удобное. Нужно понимать, что дело не только в нас. С нами работает 100 человек, все связаны друг с другом, и иногда возникают конфликты, тут ничего не поделаешь». Уайлдер подтверждает: «Это правда, что жонглирование с номерами имело место, но причиной тут практические соображения: Мартин, например, регулярно устраивал вечеринки в своем гостиничном номере, поэтому я не думаю, что Флетч хотел быть рядом с ним или под ним». Гор: «Сначала это были разные этажи, а потом мы поняли, что вы все еще можете быть выше или ниже кого-то, поэтому потом речь зашла о разных концах разных этажей… в общем, все закончилось размещением по принципу зигзага».

Несмотря или, может быть, благодаря всем этим внутренним неурядицам, Depeche Mode устраивали на сцене настоящую бурю каждый вечер, вдохновляя и возбуждая своих поклонников. Эта сильная эмоциональная связь между группой и публикой скверно сказывалась на поддерживающих группах, которым приходилось непросто. Группу Spiritualized вышибли из тура почти сразу после того, как публика стала плохо на нее реагировать. Представитель Mute вспоминает: «Люди стали кричать, смеяться, кидать в них разнообразный мусор. Поклонники Depeche Mode – народ довольно резкий». Их заменили шведской группой Spirit, но и те не удержались надолго. А их сменила джаз-роковая группа Cain and Abel, которая играла в одном из отелей, где останавливалась группа. По словам все того же представителя Mute, «их просто спросили: не хотите ли сыграть перед Depeche Mode? Они согласились. Только что они играли в гостиничном баре, а тут – 16 000 зрителей! Но они сработали хорошо, куда лучше, чем Spiritualized».

Потом были Miranda Sex Garden, в то время имевшие контракт с Mute. Скрипачка группы Хепсиба Сесса завязала дружбу с Аланом Уайлдером (они познакомились на дне рождения клавишника, 1 июня 1993 года), и это перешло в

долгосрочные отношения. Сесса вспоминает: «Фанаты Mode – ребята лихие, и группы поддержки они не любят. Сколько они всего в нас кидали… можно было собирать мешки репы и тухлого мяса. Но нам нравилось участвовать в этой истории, и сами Depeche Mode были замечательными, вежливыми – типа “Привет, приятно познакомиться”. Они были очень привлекательной командой. Мартин пытался подружиться со Spiritualized и пригласил их в бар выпить, но они отшили его. Что же, они получили свое, когда публика ежевечерне отшивала их самих».

По иронии судьбы после июньского концерта в Берлине Depeche Mode перестали селить в их обычном отеле Intercontinental. У кого-то была вечеринка, становилось немного шумно, но не так чтобы очень – и тут прибыл местный полицейский отряд быстрого реагирования по полной форме: шлемы, щиты и дубинки. Они были очень смущены, когда поняли, что гости просто развлекаются, но руководство отеля не видело в этом ничего смешного.

В Британии мнение о группе улучшилось, когда Пол Муди из NME сходил на их концерт в немецком Ганновере 31 мая 1993 года. «Шоу – это воплощенные мечты Гэри Ньюмана, – писал Муди. – Огромная сцена нависла над огромным зеленым пространством на окраине Ганновера. Она окружена двумя огромными лиловыми логотипами Depeche Mode, между которыми трое клавишей выстроились на платформе, где должны были бы быть гитарные усилители. Это шедевр тонкости и изящества: все говорит о том, что пышность стадиона, даже без напоминания про MTV, все равно влечет с неумолимой силой». Ли Дэвис из Time Out также навестил группу в Европе. «Шоу впечатляет, – писала она. – Мощный подбор песен, в основном из двух последних альбомов группы, несколько тщательно отобранных старых хитов в сопровождении поразительных, движущихся, смущающих образов Антона Корбайна в сочетании с полным приятием представления публикой. Вокалист Дэвид Гаан зашел довольно далеко вглубь роли псевдобога, так что толпа следует за каждым его движением, каждой переменой настроения, каждым хлопком ладони».

Все шло нормально. Обыденная уже смесь кокаина, экстази и алкоголя подпитывала ночные вечеринки, но музыканты по-прежнему сохраняли эффективность, когда дело доходило до концертов. Впрочем, Гаан едва не испортил все, в очередной раз поддавшись рок-звездному искушению, прыгнув в первые ряды публики на концерте в Мангейме 12 июня. «Мне показалось, это так же просто, как в детстве, в Бэзилдоне, когда я прыгал в бассейн по адресу Освальд-парк, 16, – говорит Гаан об этой

истории. – Я и мой дружок Джей просто ныряли с самой верхней доски, собрав в кулак все свое мужество. “Ты просто пойдешь и прыгнешь, ДА!” Вот и тут – ты чувствуешь страх, и осознаешь странность ситуации, и все эти руки, миллион рук, тебя тянут в разные стороны, ты видишь лица, и вдруг твой взгляд упирается в одного из наших секьюрити, и он: “Дэйв, мы тебя поймали”. Они мне рубашку порвали, это было действительно смешно».

Глава 11
Этот страшный мучительный бардак, 1994–1997

Обессилевший и всё ещё в отходняке после тура, Дэйв Гаан переехал в Лондон, чтобы немного пожить там с Терезой. Он признал, что заполняет вакуум, создавшийся по окончании тура *Devotional,* наркотиками в ещё более диком количестве. «Я провёл несколько месяцев в Лондоне, и именно там моя зависимость совсем сорвала тормоза. Вообще-то Тереза решила, что хочет ребёнка, а я сказал ей: “Тереза, мы же наркоманы, давай не обманывать себя, наркоманы не могут срать, ссать, кончать… ничего не могут. Все функции организма сломаны. Твоё тело – просто оболочка без души”. Но она не поняла».

Всё время после тура *Devotional* они проводили только вместе, почти не соприкасаясь с внешним миром, как будто в своём пузыре. «Это вот то, что я для себя создал, – признавался он. – Ну, понимаете, я предпочёл отстраниться от людей и от мест, всё из-за того, что все хотят со мной дружить, потому что я из группы Depeche Mode или как-то так. И это я использовал в качестве предлога, когда стал употреблять героин, и мне какое-то время никто не был нужен. Солгу, если скажу, что какое-то время мне не было прекрасно. Но, как вы понимаете, любая новинка, если ею злоупотреблять, приедается, и чувства – тоже. Я практически дошёл до той стадии, когда для своего окружения выбирал людей таких, чтобы они этот эффект усиливали. Ну и я чувствовал себя, типа, ну вот так вот, чувак, сам понимаешь…

Но смысл в том, что я просто не хотел завязывать. Я думал, что могу контролировать себя. Думал, ну, может, от случая к случаю можно употреблять, на вечеринке там, но вот вечеринки длились по месяцу. А месяц спустя я сидел, дрожал и недоумевал: а что вообще произошло-то?»

Гаан попал в неприятную ловушку: употреблял, ничего не чувствуя. «Героин перестал работать подолгу, – рассказывает он об этом отупляющем периоде своей жизни. – Ты всегда хочешь того же кайфа, что был в первый раз и который исчезает очень быстро. А потом приходится бороться с постоянной депрессией и искать средства и пути достать и уколоться».

Вернувшись в Лос-Анджелес, певец, находившийся в полукоматозном состоянии, удалился на безопасную территорию, окружённый людьми, которые постоянно заглядывали к нему. Это

была смешенная компания из приятелей, дилеров и подхалимов. «Было правда странно, – вспоминает Гаан. – Мы никогда одни не жили, всегда рядом кто-то был. Я не возражал, я люблю компанию. В то время я романтически фантазировал о смерти и просто о том, чтобы исчезнуть. В то время это было частью рок-н-ролльной фишки, это просто я так себя ощущал. Мне не нравилось, кем я стал, но как из этого выйти я не знал. Но в то же время что-то во мне хотело жить. Когда я был в одиночестве, я испытывал сильный страх».

Тем не менее, когда Гаан кололся, он хотел быть один. «После тура *Violator* я уже не был наркоманом за компанию, я уже употреблял в одиночестве, дома в Лос-Анджелесе. У меня там для этого было специальное помещение, которое называли Синей комнатой, и это действительно была кладовка синего цвета, где я запирался». Тереза и её лучший друг Киппи, который жил под одной крышей с супругами, однажды постучался в дверь: не надо ли чего? Гаан: «Помню, Курт про то же самое говорил, что у него была кладовка под лестницей. У меня там было достаточно места. Я заходил туда со свечкой и ложечкой – и все дела».

Как и Кобейн, певец обладал достаточными средствами, чтобы пристраститься настолько, насколько выдержит тело. «В определённом смысле мне было гораздо сложнее достичь полного днища, – объясняет он, – потому что деньги, блин, постоянно ко мне рекой текли. И дилеры шли косяком. Вплоть до последнего года дилеры меня не оставляли. Начали уходить, только когда мои наркопроблемы стали привлекать внимание прессы. И они просто испугались».

В такой наркосреде Гаан не мог уже нормально себя вести, даже когда в гости приезжал его сын Джек. «Обычно когда он приезжал ко мне, я на какое-то время завязывал и как-то себя собирал в кулак. Но дошло до того, что мне один раз стало так плохо, что я позвонил моей маме и говорю: вот, мам, Джек через пару дней пожить приедет, а я, говорю, грипп такой схватил страшный, что ничего делать не могу, не поможешь? Врал, конечно. Тогда вообще врал беспрестанно.

Она приехала, а я старался все повседневные дела делать: вставать утром, варить яйцо ему, да и вообще старался быть отцом. Но я, конечно, дурил себя. Обманывал и сына, и маму. И понимал это.

Однажды вечером, уложив спать Джека и дождавшись, пока мамочка заснёт, я взял все свои причиндалы и вмазался прям в гостиной. И вырубился – лёгкий передоз. Проснулся на кровати. Уже день, голоса из кухни слышны. Я подумал, блин, я ж дерьмо всё своё там оставил.

Короче, я вскочил в панике, побежал в гостиную, там, конечно, ничего не осталось. Я побежал на кухню, где сидели мама с Джеком, и говорю: мам, а куда делись мои вот эти вот вещества все? Она сказала, что выбросила их в мусорку на улице. Я выбежал на улицу и притащил в дом шесть чёрных мешков с мусором. Ну вот представьте себе такое безумие, я при сыне и маме – которая, как я тогда считал, ничего не знает о том, чем я тут занимаюсь – притащил домой шесть мешков с мусором, из которых пять не наши даже, а соседские, и вывалил на пол в кухне. И лазаю на коленях, ищу в мусоре то, что мне надо. Нахожу, запираюсь в ванной, вмазываюсь. Вскоре слышу стук в дверь. Дверь растворяется, появляются мама с сыном, а я валяюсь на полу с ранами открытыми и всем таким. И говорю: ну, мам, ты не то подумала, наверное, я тут просто принимаю стероиды для голоса… Вот такая вот ахинея у меня изо рта вылетает. Потом мы с мамой глядим друг на друга, и я говорю: мама, я наркоман, зависимый от героина. А она говорит: милый, я знаю.

Джек отводит меня за руку в свою комнату, сажает на пол и говорит: “Папочка, я не хочу, чтоб ты болел дальше”. Я говорю, что сам не хочу уже болеть. “Тебе, – говорит он, – надо к доктору”. Да, говорю, точно.

Ну и, как мне кажется, мама всё-таки позвонила Джоанн. Она приехала, забрала Джека, и потом я не видел их очень долго. Моя мама побыла со мною, чтобы привести меня в порядок. Она говорила: “Мы не хотим, чтобы ты умер”. Но это меня не остановило, не остановило это меня».

Уязвлённый тем, какой ущерб семейным отношениям он наносит, Гаан снова попробовал завязать – в Рождество 1994 года. «Неделю я пролежал на кровати, как зомби. Потом однажды вечером обратился к Терезе: мне нужно помочь. Так я впервые отправился в рехаб».

В следующие 12 месяцев певец периодически отмечался в клинике, живя в странном сочетании обмана себя и сознательного вранья людям. Он заявляет, что «каждый раз, когда я пытался протрезветь и очиститься, Тереза не переставала принимать сама, чтобы мне помочь. Вот тогда-то и стало ясно, что всё кончено. А нашего брака всё равно уже не существовало в действительности. Мы виделись время от времени, вот и всё. Она не употребляла как я, регулярно. Но в рехабе сказали, что бросить должны оба, если один не бросит – то у другого ничего не получится. Я думал, мы любим друг друга. Теперь думаю, что эта любовь была односторонней».

Однако явное отсутствие со стороны Конрой необходимой поддержки – это не только эгоизм наркомана; у неё ведь не было

никаких оснований доверять благим намерениям Гаана. В конце концов, в Лос-Анджелесе давно сложилась крепкая культура поп-звёзд, актёров и прочих знаменитостей, которые то ложатся в рехабы, то выписываются, и все друг другу про это беспрестанно лгут и преувеличивают. Гаан признавался, что несерьёзно относился к программам рехаба: «Я приходил на собрания, вмазавшись и кайфуя по первое число, и таким вот был среди трезвых. А вы себе даже представить не можете худшего места, чем это, для вмазанного. Я уходил в туалет и, возвращаясь, воздевал руки, заявляя: я чист уже 30 секунд! Издевался, конечно. Но – над собою».

Даниэл Миллер следил за ситуацией через Джонатана Кесслера, который проживал в Элэй и проходил с фронтменом весь огонь и воду. Вообще эти близкие отношения бухгалтера с Гааном, плюс его выраженный талант бизнесмена окончательно укрепили Кесслера на позиции менеджера группы, начиная с 1994 года. Каждый чувствовал, что ему можно доверять, и если он ещё сможет помочь Дэйву Гаану справиться с наркотиками, то это будет важнейший вклад в будущее группы. «Джонатан прекрасно обходился с Дэйвом при всех взлётах и падениях, которые обычно бывают у людей в таком состоянии, – вспоминает Миллер. – Он там был несгибаемым».

Однажды, когда певцу удалось-таки протрезветь после полутора месяцев в клинике в Аризоне, он встретился с женой, которой страстно рассказал о своём желании никогда больше не употреблять героин и вообще быть всегда чистым. Конрой мужу не поверила и сказала, что он не изменится никогда. И такое вряд ли могло помочь его решению, и сама холодная и мрачная реальность будней стала причиной, почему он вернулся к наркотикам: «Я тут говорил об остатке своей жизни. Так что, конечно же, вскоре я стал снова употреблять, но теперь тайно. Со временем Терезе окончательно надоело поднимать меня с пола, и она решила со мною разойтись», – признаётся он, рисуя более приличную картину своего развода.

Хотя они оба были соучастниками преступления, во многих смыслах, вытаскивая худшее друг в друге, после ухода жены Гаан не завязал. «Вопросы доверия в моей жизни возникали всегда, так что когда Тереза ушла, у меня как будто бы появился предлог ещё больше отрываться. Я как одержимый шёл до конца. Жена бросила, друзья исчезли, вокруг одни наркоманы. И я, знаете, прекрасно понимал, что происходит. У меня были деньги, я покупал себе наркотики, и поэтому они были рядом. Я понимал это, и поэтому злился ещё больше».

Он жил сам по себе, преследуя свои собственные «…тени по

всей квартире. Я самого себя заточил в тюрьму, уютно там устроился, ну или мне казалось, что мне комфортно. Прятался от себя и от того, что делаю с собою. По лицам людей это было видно».

К наркотикам Гаан часто относился безрассудно, толкая себя по этому пути с каким-то отупелым фаталистским наплевательством. Теперь друзей вокруг него стало меньше, приглядеть некому, и часто у него случались передозы, а дружки-наркоманы его грабили. Он помнит, как однажды проснулся на лужайке у дома дилера в брюках, носках и ботинках и больше ничего при нём нет – украли бумажник, рубашку, серебряные часы и украшения. Постепенно он понял, что произошло: в доме он передознулся, и его просто выкинули на улицу. Гаан с трудом поднялся, забарабанил в дверь дома, забормотал, что они-де не нашли у него 400 долларов – в носок спрятанные. Когда дилер открыл дверь, на руке у него замечены были часы Гаана. А Гаан на следующей же неделе вернулся в этот дом, чтобы вмазаться: «Пришлось. Они ж были моими так называемыми друзьями».

Пока в Лос-Анджелесе жизнь Гаана загибалась, в Англии не было никакой связи между Аланом Уайлдером и остальными членами Depeche Mode. В начале лета 1995 в Лондоне он собрал встречу с Мартином Гором и Энди Флетчером, на которой объявил им, что уходит из группы. Для Даниэла Миллера это не было неожиданностью: он был уверен, что после тура *Devotional* как минимум один музыкант группу покинет. «Я понимал, что будет жертва, – говорит Миллер. – Я понимал, что вчетвером вместе они не будут больше работать никогда. Такого просто не произойдёт. Они как-то что-то обсуждали, не помню когда, но в общем Алан тогда сказал: “Слушайте, когда мы будем писать следующий альбом, я не хочу, чтобы вы находились в студии”. Ну, вот тут на этом и всё на самом деле. Если кто-то должен был уйти, то это – Алан. Химия группы такова, что Флетч не мог уйти, потому что они с Мартом как бы одно целое, а Март – автор песен, так что остаётся только Алан. Он же в общем-то всё это дело и узаконил, сказав про следующий альбом и как он хотел бы его писать. А все остальные сказали: “Ну, а мы так работу над следующим альбомом не видим”».

Вопреки тому, что с больничной койки Флетчер сказал Миллеру, Флетч через несколько месяцев после срыва успокоился и говорил друзьям, что поработает с Уайлдером снова, если этот гражданин из западного Лондона не будет командовать. Ни неконфликтный Гор, ни загашенный Гаан не имели никакого намерения форсировать эту тему с Уайлдером, так что разрыв – инициатива в общем-то самого клавишника: «Я договорился о

встрече в нашем офисе, чтобы объявить им о моём уходе из группы, – объясняет он. – Я к концу тура уже как бы понимал, что хочу уйти, но подумал, что ж, подожду полгода, может, у меня взор затуманен. Через полгода я чувствовал абсолютно то же самое. Дэйва я на встречу пригласить не мог, звонил несколько раз – его не было, а сам он мне не перезванивал. Поэтому я послал ему факс: “Дэйв, я тебе звонил и не дозвонился. Дело такое: я только что встречался с остальными и объявил им, что ухожу из группы. Счастливо”, и всё такое. Во время встречи Мартин вёл себя спокойно, его вроде всё устроило, а Флетч принял как-то слишком близко к сердцу, чего я лично не понял. Я ему сказал: “Слушай, мне просто надоело быть в группе. Я уже не получаю удовольствия от этого, неважно, по какой причине”. Он это принял как личный выпад. А Мартин нет, он просто сказал: “Ага, ну окей”, и руку мне пожал. Такая ситуация приятной не будет никогда.

Думаю, они не знали, что я собираюсь им сказать. Кажется, они слегка удивились. Уверен, они знали, что я всей ситуацией не очень доволен – язык тела, наверное, меня выдавал последние пару лет, и мне также известно, что они говорили: Дэйв в своём мире, Алан – в своём. Но, думаю, они не ожидали от меня услышать это “короче, я – всё”, просто вот так вот». И хотя данная новость вряд ли стала сюрпризом, Флетчер на этом собрании просто запаниковал. Уход Уайлдера означал, что в группе Depeche Mode теперь только два функционирующих музыканта: Гор и Флетчер. Один инсайдер полагает: «Нет никаких сомнений в том, что Алан, выходя с того собрания, думал, что расколол группу. Он знал, что Дэйв в плохом состоянии, и не верил в реальную возможность следующего альбома Depeche Mode, особенно после того, как сам он ушёл. Думаю, сейчас он, наверное, сожалеет о том своём решении». Уайлдер возражает: он-де никогда не «сомневался и не жалел о своём поступке». И добавляет: «Думаю, у каждого есть право уйти из группы и чем-то другим в жизни заниматься. Меня пребывание в команде в определённом возрасте стало как-то, ну, напрягать. Никакой злости, просто я лично чувствовал, что мы достигли вершины и уже пора уходить».

1 июня 1995 года Уайлдер распространил заявление для прессы: «Из-за определённых личных и рабочих разногласий внутри группы я с определённой грустью решил разойтись с Depeche Mode. Моё решение покинуть группу было не из лёгких, особенно потому, что два последних альбома показали полный потенциал, которым обладает Depeche Mode.

С того момента, когда я в 1982 году стал членом группы, я

стремился отдавать все свои силы, энтузиазм и преданность ради дальнейшего успеха группы и вопреки постоянному дисбалансу в распределении работы охотно предлагал это. К сожалению, внутри группы такой мой вклад никогда не получал заслуженного уважения и признания.

Я считаю, что хотя наша музыка становилась лучше, но отношения портились, дойдя до такой точки, в которой, как я считаю, средства уже не оправдывают цель. Я не хочу никого обвинять. Достаточно сказать, что отношения стали очень напряжёнными, всё более разочаровывающими и, в определённых ситуациях, совсем нестерпимыми.

С учётом данных обстоятельств у меня не осталось другого выбора, кроме как покинуть группу. И лучше сделать это на относительно высокой точке, а поскольку я отношусь к музыке со страстью и энтузиазмом, меня очень радуют перспективы новых проектов.

Члены группы всегда могут надеяться на мою поддержку, я желаю им самого лучшего в любых будущих начинаниях – и группе в целом, и каждому в отдельности».

Частично заявление Уайлдера явно относилось к его давним разочарованием в Мартине Горе – он считал, что тот совершенно не ценит объём и качество его вклада в группу. В такой позиции Уайлдера есть определённая доля здравого смысла, учитывая, что другие члены группы – это не-музыкант и певец, который представляет собой рок-звезду, выгорающую в Лос-Анджелесе. К тому же аутсайдер разделял нежелание Флада быть пленником жёсткой и искажённой наркотиками среды. Уайлдер хотел устанавливать свои правила и начал всё с начала, выпустив в 1997 году очередной альбом проекта Recoil, *Unsound Methods*. Также он обрёл семейное счастье с Хепзиба Сесса и их дочерью Пэрис. «В конце тура *Devotional* мне надо было разобраться с массой разных вещей, – говорит он. – А от Depeche Mode я уже больше никакого удовольствия не получал, и сейчас я гораздо счастливее – и в работе, и дома».

Очень странно, но, хотя во второй раз в истории группы её покинул ключевой участник, беседы Флетчера, Гора и Миллера о предполагаемом конце группы не произошло сразу же.

Когда улеглась пыль, Мартин Гор понял, что настоящая проблема – это Гаан, а не отсутствие Уайлдера. Более боевая натура Флетчера рвалась доказать ушедшему, что группа справится и без него. «Я думаю, они просто недооценивали работу Алана, – замечает Миллер, – и потому сильно не волновались. Я всегда считал, что все они принижают его роль, и знаю – Алан сам так считал. Ну или скорее Дэйв ценил его, Флетч

принижал, а Мартин витал в своём мире и вообще об этом не задумывался. И дело не только в музыке – Алан единственный брал на себя труд следить за всем, слушал все дубли, проверял дизайн и так далее. Его всё интересовало.

Ещё напряжение создавали финансовые вопросы, мне кажется. Флетч и Алан зарабатывали одинаково. Алан считал, что работает больше Флетча, Флетчу казалось, что Алан его недооценивает. Но я тут хочу подчеркнуть, что если и возникала напряжённость из-за финансовых вопросов, то я об этом узнавал из вторых рук, ко мне лично никто с этим не приходил. Понятно, что Мартин как автор зарабатывал гораздо больше денег, нежели любой другой член группы, но, уверен, все они это принимали как должное. За все эти годы, возможно, пару раз такие вопросы поднимались, но я про это слышал от других людей, так что не могу комментировать. Никто из группы никогда не пытался доказать, что вот в такой-то песне я что-то сочинил. Ничего подобного не было. Вопросы авторских отчислений часто раскалывают группы, но не в данном случае – Мартина все так уважали и настолько хорошо понимали его роль, что никогда это серьёзным вопросом не было».

Богатство Гора увеличилось ещё и благодаря удачным вложениям в бизнес. В начале 90-х он владел недвижимостью в Доклендс, получая 170 000 фунтов ренты от своего бывшего работодателя – National Westminster Bank. Энди Флетчер заработал меньше, его статус «Имени» в Lloyd's привёл к большим финансовым потерям, частично возмещённым после судов над городской организацией.

В августе 1995 Depeche Mode собрались, чтобы обсудить ближайшее будущее. Мартин Гор написал пять или шесть новых песен, так что первый вопрос, на который должна была себе ответить группа – достаточно ли у них физических и душевных сил, чтобы записать новый альбом. Они мудро приняли осторожное предложение Дэниэла Миллера – сделать одну или две песни для сборника лучших хитов – продолжение *The Singles: 1981–85*. «Они прошли через такое дерьмо, что реально надо было принимать решение: вернутся они в студию или нет, – говорит Миллер. – Мы особо не давили, согласились на "best of ", ну и заодно "ну давайте что ли сделаем пару песен, если дальше не пойдёт, то они хотя бы так пристроены будут"».

Гаан: «Мы провели собрание, на котором решали, хотим ли мы вообще вместе делать следующий альбом, что было совсем не очевидно, поскольку у всех существовало много разных интересов вне группы». Несмотря на такое уязвимое состояние, энтузиазм певца относительно осторожного предложения Миллера просто

воспылал после того, как он услышал эти песни Гора: «Мне на самом деле очень захотелось записать их. Очень многое в их текстах и чувства, передаваемые в мелодиях, очень соответствовали моим ощущениям и переживаниям. Мне тогда казалось, что мне такое спеть очень полезно – как способ разобраться с личными проблемами. Глядя в прошлое, я понимаю, что я не был готов и что гораздо важнее для меня тогда было употреблять героин, чем работать в группе».

На протяжении года Гаан периодически ложился в рехаб, но каждый раз, когда он возвращался домой или в свою комнату в номер лосанджелесского отеля Marquis Sunset, его возвращения к героину становились всё хуже. Словно чтобы ещё сильнее ухудшить положение, в августе 1995 года, когда он вернулся из рехаба Sierra Tucson, он обнаружил, что его ограбили. Вынесли всё: «Харли-Дэвидсоны», телевизоры, музыкальный центр, оборудование для записи, даже мелочёвку всякую вроде столовых приборов. И чтобы ещё больше досадить ему, воры перед уходом перепрограммировали код тревоги, благодаря чему Гаан понял, что грабили те, кому он доверял – только несколько человек знали код. Он думал, что его друзья мстили ему за то, что он попытался выздороветь: «Мой дом представлял собою пустую раковину. Ничего не осталось – провода со стен свисали. Зрелище зловещее, как какое-то жуткое лосанджелесское кино, в котором я действительно играл роль. И я подумал: а кто вообще решил, что я должен быть здесь? Может, если меня тут не будет, другие со своими жизнями разберутся».

Гаан выставил дом на продажу, а себе снял жильё в Санта-Монике. «Я подумал, что если меня тут не будет, то всем станет только лучше. Я был заточен на разрушение». Он также остался в Sunset Marquis на несколько дней, позвонил своей маме и сказал, что только что выписался из рехаба. Её ответ его шокировал. «Она сказала, что Тереза говорила ей, что ни в каких рехабах я не лежал, что я вообще не пытался вылечиться, как обещал. Она мне не верила, короче».

Гаан, который проживал в номере отеля с девушкой, ширнулся, выпил бутылку вина, принял несколько таблеток валиума и вскрыл себе вены. «Я разговаривал с мамой по телефону, сказал подождать минутку, а сам пошёл в ванную и бритвой вскрыл вены. Запястья обмотал полотенцами, вернулся к разговору: мам, я должен уйти, люблю тебя сильно». Подруга зашла, но Гаан «…вёл себя так, как будто ничего не происходит. Вытянул руки по швам, чувствовал, как кровь течёт. Вены я взрезал реально глубоко, так что уже даже пальцы не чувствовал. Подруга вообще не знала, что случилось, пока наконец не

заметила лужи крови на полу». К тому моменту, когда врачи зашивали его порезы, Гаан уже почти терял сознание. Зашивали без анестезии – он и так потерял очень много крови, и нельзя было терять ни секунды. «Тот врач мне сказал: “Опять ты, идиот несчастный”. Эта же “скорая” меня несколько раз уже забирала. Они даже прозвище мне придумали – Кот.

На следующее утро я проснулся в психиатрическом отделении, в смирительной рубашке, с мягкими стенами. Секунду я думал, что я в раю, чем бы рай ни был. Психиатр сказал, что согласно местным законам я совершил преступление – пытался покончить жизнь самоубийством. Только в Лос-Анджелесе этом сраном, да?» Гаана затем перевели в другую палату, совершенно пустую, ничего в ней не стояло, кроме кровати. В целях безопасности там даже зеркала не было, а Гаану не дали ни спичек, ни зажигалки зиппо его. Если ему хотелось покурить, то он выходил наружу и засовывал сигарету в зажигалку, вмонтированную в стену.

17 августа 1995 года новость о попытке самоубийства Гаана распространил K-ROQ – в сообщении говорилось, что его поместили в медицинский центр «Седарс-Синай» для лечения от «разрывов тканей». Поспешно вышло официальное заявление, сообщавшее, что Гаан «отдыхает в комфортных условиях». Детектив Джоэл Браун из департамента шерифа Западного Голливуда дал заключение: «Двухдюймовые (пятисантиметровые) разрезы тканей на запястьях». Одурманенная лекарствами рок-звезда признала, что «это определённо была попытка самоубийства. Но также и крик о помощи. Я так устроил, что меня бы обязательно нашли».

После недолгого пребывания в психиатрии Гаана выписали, и он сразу отправился обратно в Sunset Marquis, чтобы свои штучки собрать. Позже он будет вспоминать о том времени в новой квартире в Санта-Монике как о периоде «серьёзного употребления» – «как только я вышел, я взялся за старые фокусы. Немного очищался, а потом по новой. И с каждым разом мне требовалось больше и скорей. Всегда не хватало. Я просто, блин, фигачился, пока не вырубался или ещё чего. В этом моя проблема. Да любого торчка проблема. Они не понимают, когда надо остановиться. Я не знал, когда остановиться. Шёл от худшего к ещё более худшему.

Какое-то время если не мог достать дозу, то чуть ли не воду себе впрыскивал, выжимал ватки, выжимал вообще всё, что осталось, и ширялся этим. Конечно, сам этот ритуал для меня тоже имел значение. Вообще я когда сейчас об этом думаю, то понимаю, что сама вот та гнусная радость от того, что ты где-то

что-то достаёшь, когда наркотики уже больше не действуют, вот это – целое дело. Ширнуться, но чтобы башку не снесло – оно самое».

К этому времени нехорошая слава его недавних арестов стала означать, что у него больше нет связей. Употребление наркотиков привело его прямо в сердце тёмной жизни Лос-Анджелеса. А он в связи с этим прославлял мачистский пофигизм преступного мира Лос-Анджелеса с искажённым восторгом англичанина-наркомана, живущего за границей. «Мне несколько раз пушки к башке приставляли, и вся такая прочая херня, – хвастался он одному журналисту. – Но, правда, идёшь в притон – чего там ожидать-то? Там все чокнутые на всю голову, а в штанах 38-й калибр спрятан». Сочетание усиленной наркотиками паранойи и мачистского эго заставили Гаана приобрести своё оружие. В 1977 он хвастался: «У меня много пушек, есть 9-милли-метровый, есть 38 калибра револьвер, ружье 12-го тоже. Я просто думал, что за мною придут. Ну, как в финале фильма “Хорошие парни”, когда за главным героем следят с вертолётов. Ну, то есть если б правда вертолёт бы пролетел или машина мимо проехала – я бы психанул. У меня вообще паранойя началась жуткая, я всё время 38-й с собой носил. Идёшь в центр города, а там торчишь с реально крутыми ребятами, которые за столиком сидят, положив пушку перед собой. Я боялся всех и всего. Ждал до четырёх утра, чтобы проверить почтовый ящик, потом шёл к калитке, запихнув пистолет за пояс сзади. Думал, что они за мной пришли. Кем бы эти “они” ни были».

Он продолжал раздвигать свои границы, всё увеличивая дозы, причём заявлял, что дошёл до того, что колол героин и принимал кокаиновые спидболы вместе, потому что по отдельности они не действовали. Его эмоции в то время были либо совсем притуплёнными, либо экстремальными – он фантазировал про «… загнать здоровый спидбол на небеса – просто хотел перестать жить в этом теле. Исчезнуть. Остановиться. Остановить себя. Перестать жить в этом теле. Я покрывался мурашками, я так себя ненавидел за то, что сделал с собой и всеми окружающими».

А в Лондоне Depeche Mode решили пригласить нового продюсера для пробной, осторожной сессии. Мартин Гор вспоминает, что после того, как он включил Дениэлу Миллеру свои новые демо-треки, он заметил, что единственная концепция этих треков в том, что ему понравилась их идея – они «довольно хип-хоповые в определённом смысле». Поэтому мы стали думать, что надо бы сделать их в танцевальном ключе, и, думаю, именно Дениэл и предложил Тима Сайменона из группы Bomb The Bass. Он спросил: “А как ты насчёт Тима, он вроде хороший парень?”»

Гаан позже отмечал, что «массу имён нам предлагали, но мы выбрали его, потому что мы с Мартином очень любили альбом Гэвина Фрайдея, который он продюсировал. Этот альбом, *Shag Tobacco*, – совершенно блистательный, звук нам очень нравился. А Тим к тому же большой фанат группы Depeche Mode».

Уроженец Брайтона, Сайменон следил за карьерой группы прямо с их дебюта «Photographic» в сборнике Стива Пирса *Some Bizzare Album*. Он также любил проекты собственно Дениэла Миллера, The Normal и Silicon Teens, и одного из первых артистов лейбла Mute, Fad Gadget. Позднее Сайменон открыл для себя хип-хоп, электро, даб и хаус, но не перестал быть фанатом Depeche Mode, особенно их пластинки *Violator*. В 1988 году, всего лишь двадцатилетним, этот сын шотландско-малайзийской семьи попал в британские хит-парады с танцевальным синглом «Beat Dis» проекта Bomb The Bass, который выпустило отделение Mute – Rhythm King Records. Потом он дорос до продюсирования хитов Нены Черри «Buffalo Stance» и «Manchild», а также выступил сопродюсером трека «Killer» Адамски. Он также поработал со своим кумиром детства Джоном Фокксом на разовом проекте Nation 12, который выпустил 12-дюймовый сингл «Remember». Фоккс раскрывает методы работы молодого продюсера/диджея: «Мне нравились абстрактные, танцевальные штучки, и у нас с ним сложилась хорошая команда, мы много сделали. Тим работает довольно хаотично. Он чует, что в воздухе, и не очень болтает об этом. Он очень чувствующий музыкант с исключительным вкусом. Тим выбирал биты, совершенно инстинктивно, и эти кусочки монтировал в свои…»

Гарет Джонс также работал с Сайменоном: «Когда я с ним закорешился, меня поразило его умение сразу выкидывать всё, что не нужно. Он всегда всё ужимает до самой сути».

Связь Сайменона с Mute через Rhythm King позволила ему заскакивать в офис Дениэла Миллера и браться за записи Depeche Mode конца 80-х. Он также сделал для группы несколько ремиксов, обновил «Strangelove», «Everything Counts» и «Enjoy The Silence». Гор говорил, что они несколько раз виделись при разных обстоятельствах и что он всегда считал лёгкого в общении диджея «человеком приятным».

Эти сессии, которые переросли в конце концов в создание альбома *Ultra*, начались с Исткоте, в дешёвой крошечной студии прямо через канал от Mute. «Поскольку в то время произошло столько перемен, мы не ставили себе каких-то серьёзных целей, – говорит Гор. – В студию мы пришли с таким спокойным настроением: ну давайте соберёмся снова вместе, посмотрим, как мы ладим, посмотрим, как будет работаться в студии без Алана».

«Внезапно они стали вспоминать, что делал Алан Уайлдер», – разоблачает их Миллер, криво улыбаясь. Пустота, которую оставил покинувший группу, на практическом повседневном уровне работы заполнялась новым продюсером и его студийной командой, состоявшей из Кью (в качестве инженера), Керри Хопвуда (программирование) и Дэйва Клейтона (клавишные). «Я не супертехничный», – признаётся Сайменон, который сам себя музыкантом не считает. «Я понимаю, что делаю компьютеры и в основном работаю с людьми, которым нравится читать инструкции и просиживать перед экраном компьютера часами. Я предлагаю что-то – они ищут звук. Вот так я всегда создавал музыку. У меня есть коробка с записями или звуками на CD, к которой я постоянно обращаюсь за вдохновением, пока не вырисуется направление, на котором мы все сфокусируемся». Флетчер: «Думаю, идеи вообще не изменились… мы просто заменила Алана командой из других людей». Гор также пренебрежительно относится к вкладу Уайлдера, уверяя, что нынешний состав группы гораздо предпочтительнее: «Дэйв Клейтон, музыкант, с которым мы сейчас работаем, в определённом плане играет роль Алана, но им управлять гораздо легче. Алану если в музыке что-то не нравилось, он обязательно начинал играть нарочито плохо, а если мы говорим Дэйву “не мог бы ты для нас постараться вот так сделать”, он старается и старается изо всех сил, лишь бы нас устроило. То есть мне действительно очень нравится весь этот состав».

В первые полтора месяца в Исткоте они работали над тремя песнями – «Useless», «Sister Of Night» и «Insight», причём создавали аккомпанемент без записанного вокала практически всегда отсутствующего Гаана. Гор почти не давал Сайменону никаких установок, кроме того, что он хотел бы, чтобы песни были ориентированы на бит. Так он даровал молодому продюсеру свободу экспериментировать с любимой группой. «Странный это был опыт, – признаётся он, – но в то же время успокаивающий, поскольку я знал их историю и политику и чувствовал себя совершенно комфортно. Я просто знал, что всё получится, просто должно было на самом деле».

Сайменон, человек очень скромный, пронянчился с ними все эти недели, с подходом вдумчивым, но лёгким. Иногда заскакивал Дениэл Миллер – поглядеть, как дело идёт, но главной переменой было то, что Мартин Гор теперь постоянно присутствовал в студии, хотя его новообретённое чувство ответственности не распространилось на потение за раскалённым синтезатором. «Я почти не видел в студии Дэйва Гаана, Флетч заходил, а вот мы с Мартином проводили там много часов», –

подтверждает Сайменон.

«Были, конечно, забавные моменты, но в общем это была дико, сука, тяжёлая работа. Мы с Мартином кучу времени чесали бороды, потом говорили Дэйву Клейтону, что играть, и это всё так непохоже на то, как Мартин работал с кем-нибудь вроде Алана, который часами тихо работал над звуком клавишных». Однако мягкому, познавательному подходу Сайменона иногда не удавалось вытащить из его молчаливого студийного соратника мнения о музыкальном направлении: «Мартин обсуждает музыку очень редко, – говорит он, вторя комментариям Уайлдера. – Я, бывало, пытался вывести его на разговоры об этом, но обычно, если всё правильно, он ничего не говорит, если нет – то предлагает другую идею. Я всё пытался какой-то отзыв от него получить, но поскольку сессии были такими открытыми, то на самом деле не намечалось никакого конкретного направления, до тех пор пока всё в конце не сложилось».

Про новое студийное партнёрство, которое оказалось шагом в сторону от метода Флада, у Гаана есть несколько оговорок: «Мартину очень нравится работать с Тимом, потому что Тим работает примерно в той же манере, что и Мартин, так что они поладили очень хорошо. Мне кажется, Флад просто был чуть более экспериментатором, и я тут ничего плохого про Тима не хочу сказать, но Флад в музыке стремился попробовать как можно больше всего разного и копнуть глубже, чем просто давать один формат или просто программировать всё, каждую песню».

Результат этого начального периода Гора ободрил настолько, что он написал ещё три песни, включая неприукрашенную «Barrel Of A Gun». Сайменон: «В конце первого периода я предложил Мартину: “Забудь ты эти сраные смены аккордов, просто сделай беспощадный грув”, и он принёс “Barrel Of A Gun”. Там, конечно, есть одна смена аккордов!» К концу второй исткотовской фазы для записи вокала готовы были шесть треков. После пары телефонных разговоров с Дэйвом Гааном решили, что Depeche Mode переместятся в Нью-Йорк, чтобы пойти навстречу певцу, которому до смерти надоело летать в Англию. Сайме-нон вспоминает, что группа по прибытии в Америку излучала оптимизм: «Казалось, что это очень позитивная штука – то, что мы приехали в страну Дэйва и альбом на второй стадии подготовки». Сначала Дэйв наврал им, что он чист, и группа в Нью-Йорке постаралась повеселиться – клубились почти все ночи, конкретно в хаус-клубе The Tunnel, где за пультом диджея стоял Джуниор Васкес. Однако в течение двух недель приехавшие музыканты и продюсер проводили кризисные конференции на задних сидениях такси по дороге в студию Electric Lady – об

ухудшающемся состоянии здоровья Дэйва. Дело не в том, что фронтмен не показывался в студии или не старался, но он просто не мог ничего сделать нормально – его голос «сыпался», а на работе он концентрировался с большим трудом. Гаан объясняет: «Когда мы начали этот альбом, я 90 процентов времени был под кайфом, остальное время <по слухам последние две недели в студии Electric Lady> в ломке, потому что бросил резко. Стало совершенно ясно, что я не в состоянии простоять у микрофонной стойки больше часа без желания упасть на пол и умереть».

Потратив десять дней на запись вокала песни «Sister Of Night», Сайменон признался, что «мы просто не знали, что дальше делать. Все очень расстроились и вообще откровенно говорили: а стоит ли вообще продолжать, какой в этом смысл? На определённом этапе они вообще хотели закрыть всё это дело». Гаан: «Они нервничали, боялись. Я же был хронически срывающийся. Я разрушал всё – и свою жизнь, и их». Гор примерно год спустя или около того признал: «Во время записи этого альбома я прям чётко чувствовал, что он его не закончит. Я стал думать о том, чтобы доделать его как сольный артист, кем мне быть на самом деле совсем не хотелось».

Группа оставила катастрофические ньюйоркские сессии в середине мая, имея на руках дополнительно доработанные инструментальные треки, пару новых песен, которые Гор написал в лайв-помещении студии и один «завершённый» вокальный трек для «Sister Of Night». Вопреки позднейшим уверениям Гаана, что-де он считает эту песню одним из своих лучших выступлений за всю карьеру, «Sister Of Night» на самом деле собрана из множества дублей. Но тем не менее, это неотвязное напоминание певцу о тех душевных муках: «Я слышу себя, боящегося до смерти всего. Я очень рад, что для меня есть такое напоминание. Я вижу боль, которую причинил каждому».

Группа велела Гаану ехать домой в Лос-Анджелес и привести себя в порядок. Певец согласился взять педагога по вокалу – второй раз за всю свою карьеру, что явилось серьёзным шагом вперёд. Дениэл Миллер: «После одного из наших кризис-собраний мы подумали, что Дэйв должен позаниматься с педагогом по вокалу. Когда-то он взял несколько уроков пения, но они ему страшно не понравились, и так эта тема стала табуированной. Но здесь мы сказали: это единственный способ, чтобы альбом получился. И он согласился. Вообще-то он оказался к такому предложению открыт и совсем не сопротивлялся. И, мне кажется, его решение взять педагога по вокалу ему помогло. Я увидел в этом шаг вперёд, и его способ сказать, что он хочет петь лучше и что-то наладить в своей собственной жизни». В качестве

уступки Гаану решили, что к нему в Лос-Анджелес будут прилетать Сайменон со звукоинженером и записывать его вокал там, а Гор в это время напишет ещё нового материала. «Мы пригласили педагога по вокалу Ивлин, – вспоминает Сайменон, – и она оказалась очень хороша. Она вошла в студию и сказала: “Ну, Дэйв, возьми эту ноту”. Он попробовал. То есть в студии одним приятным человеком стало больше, и, кстати, именно в ту сессию мы записали вокал для песни “It’s No Good”. И тут случилось безумие».

По словам Гаана, «я всё ещё горел внутри – так хотел сделать этот альбом, но я физически просто не мог уже. Я несколько раз срывался, и, после того как завязал в Нью-Йорке, улетел в Лос-Анджелес, и там вернулся к старым штучкам своим. Перед отъездом я сказал своей девушке в Нью-Йорке – а мы познакомились на детоксе, она не употребляла уже пять лет и помогла мне признаться себе, что не могу так дальше, – ну, в общем в любом случае когда я уезжал, она посмотрела мне в глаза и сказала: “За-торчишь”. Я говорю: ага. Она говорит: “Не надо тебе”. А я: надо, надо. Приехал в Лос-Анджелес и оторвался по-страшному, как никогда в жизни».

Гаан «охренел совсем», стал нариком с явным «желанием смерти». Он снова поселился в Sunset Marquis и закинулся коксом и героиновыми спидболами. «Это был особо крепкий сорт героина под названием Red Rum, который в то время убивал довольно много народа, – позднее расскажет он в деталях. – Я, конечно, думал, что название – про скачки, пока кто-то мне сказал, что это murder, “убийца”, написанное наоборот».

В час ночи 28 мая 1996 года Гаан готовился ширнуться. «Что-то странное было в той ночи, – подтверждает он. – Я, помню, сказал парню, с которым был: “Не заполняй фиговину до отказа, не клади слишком много кокса”. Я чувствовал нехорошее». Его посадили в ванную комнату в номере с дилером, а девушка, с которой он только что познакомился в баре внизу, ждала в жилой комнате его номера. Всего через несколько секунд после загона спидбола в вену он начал отлетать, и дилер попытался вернуть его в сознание.

Гаана притащили в комнату, девушка запаниковала и стала вызывать неотложку. Дилер, который испугался ареста, отнял у неё трубку, не дав сделать экстренный звонок. Они подрались, девушка повалила его, и негодяй этот сбежал, но уже пару минут спустя вернулся, чтобы забрать свои шприцы и дозы. В 01.15 служба экстренной помощи приняла вызов по 911 от неназвавшейся женщины, которая заявила, что живёт в одном номере с Дэйвом Гааном. За те 15 минут, что они ехали, девушка

пыталась привести Гаана в чувство, брызгая на него водой и протирая его лицо влажными полотенцами. Через пару минут у Гаана произошла остановка сердца в результате того, что его частично очистившийся организм не смог справиться с такой дозой. Ладони у него посинели, синева медленно распространялась выше по рукам.

Потом он описывал сцену в скорой помощи, как ему рассказывали врачи: «Они меня лечили прям как в фильме “Крими-нальное чтиво”, и по пути к госпиталю удары сердца вернулись. Первое, что я помню, – это врач скорой помощи, который где-то в отдалении говорит: “Похоже, мы его теряем”».

«Что сейчас совершенно прекрасно – это провести пару дней с Джеком. Быть там. С ним. Реально. Прошлой ночью в отеле я услыхал, что он типа стонет, и просто пришёл к нему, пообнимал и снова заснул. Полгода назад я бы такого не смог сделать. Я бы просто не захотел – из-за стыда, из-за того, что чувствовал за собою вину». Всё, что я помню, – жуткий страх, чувство, что всё неправильно. Такое на самом деле не должно было случиться. Я думал, что могу контролировать это, выбрать день, когда Дэйву помирать. Вот такое извращённое эго у меня было. Так что я проснулся, на меня надели наручники, и коп зачитал мне права».

Гаана отпустили на следующее утро в 08.30 и тут же арестовали и доставили в отделение шерифа Западного Голливуда. Шериф округа Лос-Анджелес лейтенант Стивен Вайсгарбер объявил, что в доме певца обнаружено большое количество вещества, оказавшегося кокаином, из-за чего на певца завели дело о хранении наркотических веществ, и его обвиняют в том, что он находился под воздействием наркотических веществ. Гаан: «Прямо из больницы они закинули меня в тюрьму округа на пару ночей, в камеру с несколькими парнями. Страшный опыт, но не настолько, чтобы я завязал».

Его отпустили под залог в 10 000 долларов, и на улице близ офиса шерифа округа Лос-Анджелес он пробормотал невнятное заявление, постоянно при том успокаивая Джонатана Кесслера, которого мудрость публичного признания Гаана совсем не убеждала: «Я – наркоман, страдающий от героиновой зависимости, и я старался слезть с героина – Джонни, заткнись – где-то, гм, год. Я дважды лежал в клинике и не хочу быть как те люди вроде Курта, которые были… и всё такое. Выжить хочу.

В смысле я прошлой ночью опять умер. Так что я не это… не того… мои кошачьи жизни закончились. Я… я просто хочу попросить прощения у моих фанатов и всё такое и я, гм, рад, что жив, и мама, прости меня тоже.

Я просто хочу, чтобы они знали, что это всё не круто. Не

круто быть наркоманом. Это не… ну, знаете, вы – раб зависимости, она забирает… отняла у меня всё, что я любил, и я перестрою жизнь свою».

Когда Мартин Гор услыхал эту новость, он испытал смешанные чувства – сострадания, разочарования, злобы, смирения. Он чувствовал, что Гаан всерьёз не принимает ни группу, ни свои проблемы. «Вот тогда-то я и подумал, что история группы Depeche Mode закончилась. Мы уже столько раз давали ему последний шанс…»

И, словно желая подтвердить худшие опасения Гора, одурманенный Гаан сразу же вернулся в Marquis и ещё пару дней «продолжал» употреблять. Он убеждал Кесслера, что во всём вина этого «дилера-мошенника из центра города» и что если бы ему продал дозу его поставщик из Беверли-Хиллз, ничего бы не случилось.

Его подруга, ведущая на молодёжном телевидении Аманда де Каданэ, пришла к нему в гости в Marquis, и её лицо выразило всё. «Она поняла сразу, что я снова обдолбан нахер, и глаза её наполнились слезами. Уходя она как будто говорила прощай». Но лишь три или четыре дня спустя его ударило: да что ж я, сука, делал-то! Я ж умирал!

Гаан вспоминает далее: «Я вернулся в дом, который снимал в Санта-Монике и, гм, сел на диван и понял, что так дальше нельзя… Подумал, что умру скоро. Когда я ширнулся, ничего не почувствовал вообще».

Он позвонил своей девушке в Нью-Йорк, она – завязавшая наркоманка, но она сказала ему, что не может помочь другому наркоману. «Просто не могу с людьми такое делать больше. Не хочу, чтобы мой сын, когда подрастёт, начал бы интересоваться: папа умер или убил себя? Так что я снял телефонную трубку. Впервые за несколько лет, что я периодически ложился на детокс, я позвонил и сказал: «Мне нужна помощь, я хочу очиститься. Что мне делать?»

Затем мне позвонил Джонатан Кесслер, который сказал, что назначена встреча с моим адвокатом по поводу ограбления. А когда я пришёл на неё, оказалось, что это настоящий захват. Там находился лосанджелесский специалист по имени Боб Тиммонс, который работал со многими наркоманами из индустрии развлечений. И все они мне сказали: “Сейчас ляжешь в рехаб”. Я им ответил, мол, не, нахер идите. Они: “Ляжешь, ляжешь”. Я: “Ладно, завтра”, будучи в полной уверенности, что съезжу домой и там ширнусь. Но они не отступали: “Нет, прямо сейчас”. И я такой: “Ну, хоть вечером-то?” – “Нет”. Я говорю: “Через пару часов. Нужно маме позвонить”. Они меня отпустили. Джонатан

сказал, что заберёт меня. Я пришёл домой, заключил последнюю свою наркосделку, в последний раз оторвался и – лёг в рехаб».

Гаан отправился в лечебный центр Exodus («Исход») в Марина-дель-Рей, Лос-Анджелес, клинику, из которой с трагическими последствиями раньше времени вышли Курт Кобейн и вокалист группы Blind Melon Шеннон Хун. В клинике этой жёсткие порядки, практически как в общей тюрьме. Подъём – ровно в семь утра для общения с консультантом, затем – с группой пациентов. Встречи проходят целый день. Столовые приборы – только пластмассовые. Выходить из Центра нельзя первые пять дней – пока переламываешься «на сухую». В самые плохие моменты ломки его привязывали к креслу и наблюдали за ним круглые сутки, поскольку приступы случались практически каждый час. Он придерживался этого режима, а позже признал, что «впервые я слушал, что мне говорят. Вот в этом была вся разница. Наркоман полагает, что весь мир на нём заканчивается и что он один в этом мире. а тут ты обнаруживаешь, что множество людей из разных слоёв общества такие же, как ты. Я пришёл в Exodus и этим признал, что это дерьмо разрушило мою жизнь, сына у меня отняло и опустошило меня нахер. Да, пару лет оно было крутым. Совру, если скажу, что не чувствовал себя как Бог какой-то, мать его! Прекрасно себя чувствовал – всё пофигу, чуваки. Кайфовал беспредельно. А потом такое прекратилось. В одну ночь закончилось, а потом я только лишь гонялся за тем первым ощущением кайфа».

Через год после их разрыва с Терезой Конрой она позвонила ему в Exodus обсудить условия развода. Вскоре она предоставила Гаану все бумаги. Разрыв был болезненным. «Она подала на меня в суд, требую крупные суммы, – жаловался Гаан. – Я думал, что итак уже отдал многое – жену и сына – за что-то, что в то время казалось очень хорошим, а, оглядываясь назад, оказывается крайне болезненным. Первые пару лет мы жили хорошо, но потом всё начало портиться. Но в общем в основе было вожделение – я с этой девочкой тусовался, отрывался и ложился».

За решимостью Гаана вылечиться стоял настоящий страх. Если бы он продолжал употреблять, то ситуация развивалась бы по двум сценариям: в лучшем случае он бы попал в тюрьму, в худшем – умер бы. И даже если бы он пережил тюремное заключение, то из-за проблем с законом его бы выслали из США, и, скорее всего, к тому времени он бы на Depeche Mode уже рассчитывать не смог бы. В любом случае группа решила бы, что почти невозможно ездить в турне с судимым наркоманом.

Когда 30 июля 1996 года Гаан появился в муниципальном суде города Лос-Анджелес, власти отнеслись к нему с

сочувствием, поскольку он быстро включился в программу реабилитации наркоманов. Его проинформировали о том, что если он будет год воздерживаться от употребления наркотических веществ все обвинения с него снимут. На испытательном сроке его обязали сдавать анализ мочи два раза в неделю, и в случае положительного результата он немедленно возвращался в тюрьму. Гаану также приказали посещать амбулаторную программу, которая даст ему возможность снова работать с Depeche Mode. Он поселился в «доме трезвости», полном наркоманов вроде него, а потом вообще уехал из Лос-Анджелеса, переселившись в шикарную квартиру в Нью-Йорке, с видом на Центральный парк. Фактически его решение очиститься означало полное воздержание от любых наркотиков и алкоголя, поскольку он понимал, что любое ослабление запрета приведёт к тому, что ему захочется купить дозу и ширнуться. Он начинал новую жизнь: «Выбора у меня не было, – признаётся он. – Мне грозили два года тюрьмы, если я не выполню указания судьи. Быть чистым – это вопрос только времени, за ночь очищение не происходит».

Тем временем группа продолжала работать в Лондоне, на Эбби-Роуд. Все, включая Гаана, решили сделать последний рывок и закончить альбом. Флетчер: «Мы должны были удовлетвориться тем, что Дэйв хочет сделать это. Между нами всеми очень крепкая связь. Думаю, Алан, уходя из группы, думал, что от одного этого наша группа распадётся, но, мне кажется, связь гораздо крепче, чем он полагал». Решили, что Гаан будет приезжать в Лондон дописывать вокал. Он согласился, хотя и признал, что «ездить туда-сюда всё время довольно тяжело, и я бы вот хотел, чтобы такого у меня было поменьше».

На сей раз атмосфера в студии оказалась на удивление расслабленной, простой, поскольку члены группы отодвинули свои различия в сторону, чтобы, как выразился Гаан, «сделать что-то позитивное». По словам Гора «…определённым образом это сняло с нас часть напряжения, потому что никакого альбома вообще никто не ожидал, не говоря уж про хороший альбом». Флетчер про свои тогдашние чувства к Гаану говорит совершенно откровенно: «Если б Дэйв умер в мае, я бы не чувствовал вину за то, что недостаточно сделал для него. Он совершенно точно понимал, в чём погряз, а я сделал всё, что мог. Но теперь, после того, что я прошёл, если он удручён – а он ожидает новостей про развод с Терезой, – он может поговорить со мной, и я смогу ему помочь. Он понимает, что и я пережил те же несчастья, что и он. Хотя я знаю Дэйва как человека крайне подвижного, у которого много чего происходит, я надеюсь, что он будет вдохновлять, будет историей успеха».

Гаан: «Много времени ушло. Но я бы сказал, что мы лучше всего потрудились за последние несколько месяцев. А это становится всё более и более сложно, потому что когда знаешь друг друга так хорошо, то всякие мелочи разрастаются до серьёзных вещей. Теперь вот во внешнем мире много серьёзных вещей… у всех семьи, интересы за пределами группы. На это тратится масса времени и сил, а на совместное творчество – всё меньше и меньше. Когда всё хорошо получается – это просто прекрасно, но в основном мы сидим, мы ждём. Роли очень разные».

Гарета Джонса, давнего соратника группы Depeche Mode, призвали писать вокал Гаана в студии RAK, где также находился педагог по вокалу, вместе с Гором и Флетчером. По сравнению с той агонией, что была ранее, певец, который во время записи посещал собрания анонимных алкоголиков, работал сравнительно быстро, и свои вокальные партии дописал за месяц. Он остался очень доволен своей работой, особенно сравнивая её с тем, как он безнадёжно плохо пел всего несколько месяцев назад в Нью-Йорке. Он восторгался: «Они куда-то тебя переносят, что бы то за место ни было, в путешествие, рассказывают тебе историю, а ты слушаешь и понимаешь, втягиваешься». Флетчер: «Вокал Дэйва на этом альбоме – просто фантастика. Когда Дэйв хворал, нас некоторые люди спрашивали, а чего мы не можем его выгнать и взять другого певца. Но Дэйв никогда не подошёл бы ко мне с предложением, дескать, Гор заболел, давай пригласим другого автора песен. Depeche Mode – это голос Дэйва и песни Марта».

Когда весь записанный вокал всех устроил, Сайменон отнёс треки на Эбби-Роуд, чтобы работать над музыкой. После завершения записи вокала группа провела в студии ещё месяц, закончив альбом *Ultra* в конце 1996 года – через 15 месяцев после начала работы в Исткоте. Сайменон и Гор с начала и до конца отвечали за всё. «Честно говоря, Дэйв очень мало влиял на собственно направление альбома, до финала, до микширования», – проясняет лидер Bomb The Bass. «Я ему посылал записи, чтобы узнать его мнение, но в студии он не присутствовал, как и Флетч. Вообще Мартин всем заправлял».

Сайменон признаётся, что, работая с Depeche Mode, выгорел полностью: «Под конец записи я был совсем измочаленный, а я всё работал и в январе, и в феврале 1997, что вообще самое вредное, что я мог сделать. Я чуть не сорвался. Постоянное болезненное состояние. Так что я взял отпуск на несколько месяцев. Я просто был опустошён физически и умственно».

Гор и Флетчер тоже устроили себе короткий отпуск, причём

автор песен воздерживался от алкоголя семь месяцев 1997 года. Гаан продолжал болезненный отрезвляющий процесс перестройки собственной жизни: «Понимаете, зависимость – она в натуре человека, со склонностью к зависимостям рождаются. Я пока что понял, что это такая банальность. Конечно, на ранних стадиях ты более восприимчив к лечению. Но со временем, вот у меня лично, я не могу отрицать тот факт, что 75 процентов времени моей жизни стало намного лучше. Я гораздо лучше себя чувствую в своей шкуре. Но в то же время если я дам слабину, позволю себе поддаться старым привычкам, в смысле отгородиться от всех, не брать трубку, не пить кофе с людьми, не ходить на собрания и встречи, короче если не буду бегать-суетиться, то долго трезвым я не продержусь. Не то чтобы я прям тот же темп наберу сразу, я говорю про болезнь в голове, или тупик. Кто угодно себя будет чувствовать ужасно в таком положении, и я думаю, что многие люди проходят это в депрессии, в такой депрессии, когда тебе для всего и всех требуются колоссальные усилия.

Я должен общаться с трезвыми друзьями, с людьми, с которыми лечился или с теми, кто поможет мне. Вы знаете, у меня есть поддерживающий меня человек, “спонсор”, помощник, и я хожу на собрания и всё такое прочее делаю. Если ты в комнате в компании тех, у кого та же проблема, это уже само по себе успокаивает. Я понял, что если на такой встрече только посидеть полтора часа, послушать, чем люди делятся, их рассуждения о том, что значит быть наркоманом, о том, как они проживают день, то это, знаете, мне поможет.

Единственный момент, где у меня нет выбора – мои чувства… Они приходят и уходят, но если ты долго был наркоманом, то справляться с ними очень сложно. Ты очень долго их блокировал, а теперь они несутся как разогнавшийся товарный поезд.

Кусочки Дэйвида возвращаются каждый день, и он – не такой уж плохой парень», – объясняет он, тревожно отрицая себя, говоря в третьем лице. «Сижу, смотрю Херри Энфельда и дико ржу. Или плачу на слащавой киношке. Не испытывал я этих нормальных чувств. Я тогда сидел и смотрел канал про погоду по 12 часов в день. Это не имело значения, чувак… дни шли и проходили.

Нормальный человек может выпить рюмку-две и сказать: ух, ну мне хватит. Но это не Дэйвид. Дэйвид всё наливай, наливай, наливай – до полного бесчувствия. Когда я завязал, я увидел, что окружающий меня хаос я сам и создал.

Если я думал, что могу пойти и выпить, я так и делал, но у меня это была одержимость настоящая. Причём неважно, бутылка водки или игла в руку: в конце дня ты в той же точке – то есть в забытьи, и тебя это убьёт. Я двадцать четыре часа в день думал,

куда можно зарыться, чтобы делать эти свои старые фокусы. Разговаривал с мамой, глядя в глаза, а сам помирал от желания умотать».

Гаан также пролил некоторый свет на жёсткую дисциплину рехаба. И эти крайние меры певец тоже должен был принять: «Вне комнат о программе с людьми нельзя разговаривать – это правило. Когда я делюсь чувствами в комнатах… я не могу дождаться, когда вернусь в отель и позвоню “спонсору”, расскажу, что происходит, а он мне выскажет какие-нибудь предложения, как мне лучше себя чувствовать. Мне очень хочется жить комфортно в своей шкуре. Это происходит, но нужно время».

Возможно, из-за религиозной составляющей в ступенчатых программах анонимных алкоголиков и рехаба, Гаан прямо демонизирует свою прошлую зависимость: «Я верю в то, что героин – это дьявол, потому что он забирает твою душу. Если есть бог – то он тут тебя оставляет наедине с самим собой, чтобы ты прочувствовал всё сам. Ты – просто ходячая оболочка. Я на себя даже в зеркало смотреть не мог.

Молюсь много. Не за прощение, но встаю на колени и благодарю господа нашего за то, что я трезв ещё один день. Молюсь, глядя в потолок, надеюсь, что кто-то слышит. И знаете что? Чувствую себя от этого гораздо лучше».

Одним из лучших моментов новой жизни Гаана стали его близкие отношения с сыном Джеком. «Только что в этот уикенд мне предоставилась возможность провести время с сыном, – рассказывал он журналисту в 1997 году. – Было очень здорово, мы пошли в кино на “101 далматинца”. Я тут заметил у него, чего раньше не замечал, когда употреблял, – как он смотрит на меня. Смотрит с любовью, а я и не замечал почти, до этого самого уикенда. Я мог смотреть ему в глаза. А не то, что он глядит, – а мне стыдно. Долго было как будто взрослый – это он, а я – ребёнок.

Прошло фантастически. Я по его поведению понимаю, что он знает, что если папа говорит, что позвонит или заберёт его – то так и будет. Многие годы было по-другому.

Что сейчас фантастически здорово – это провести пару дней с Джеком. Быть рядом. По-настоящему с ним рядом. Прошлой ночью в отеле я услыхал, что он вроде как застонал, я пошёл к нему в спальню, обнял, снова заснул… Полгода назад я бы не смог так сделать. И не захотел бы даже, потому что так себя стыдился и такую вину чувствовал».

Глава 12
Я обрёл себя, 1997–1999

Depeche Mode превзошли все ожидания, выпустив весной 1997 года сингл «Barrel Of A Gun» – исповедальный, жёсткий, электронный, на тот момент – самое убийственное их произведение. Однажды Гор почти что признал, что в тексте песни есть что-то от жизни Гаана, но оговорился, что песня «только частично о том аде, который прошёл Дэйв. Она написана с моей точки зрения… У меня в жизни тоже проблемы».

Гаан: «Текст вместе с такой напряжённой музыкой выражают то, что я чувствовал. Когда я пел её в студии, я имел возможность смотреть на себя со стороны. Она отражает то, что я чувствовал, всю паранойю и ненависть к себе». Эта песня стала одним из самых успешных хитов – взлетела на 4-ю строчку хит-парада в Великобритании, благодаря чему группа выступила, что бывало с ней крайне редко, на программе Top Of The Pops – с Тимом Сайменоном за клавишами и Антоном Корбийном за барабанами. На экране они выглядели в бодром настроении, после травм предыдущего года. Однако за границей этот сингл стал ещё более успешным, номер один в четырёх странах: Чехия, Швеция, Венгрия и Испания.

Британские и американские диджеи полюбили этот трек в ремиксе группы Underworld, а Мартина Гора он привёл в негодование: «Темп оригинальной версии “Barrel Of A Gun” – примерно 83 удара в минуту. Когда мы от них получили “Hard Mix”, мы сели и задумались: а к нам такая скорость какое отношение имеет? Вдвое ускорили, что ли? Замерили – оказалось 148 ударов в минуту! Я им позвонил и спросил: “А вы могли бы как-то вокал туда добавить? Ну, чтобы это всё хоть какое-то отношение имело к нам, потому что у вас ведь ни единого звука оригинальной композиции”. А они говорят: “Ну, мы не очень понимаем, как это сделать, потому что раз скорость другая, то, думаю, и тональность изменилась”. Другая тональность, другая скорость, другая песня!»

14 апреля 1997 года группа Depeche Mode выпустила альбом *Ultra,* хотя тогда никто не верил, даже сама группа, что он когда-либо будет доделан. Он сразу же взлетел на первое место хит-парада Великобритании, продав в первую неделю 40 000 экземпляров. Альбом также возглавил чарты в Германии, где по продажам обошёл *Songs of Faith and Devotion*, а в сумме мировые продажи *Ultra* поднялись до трёх миллионов. пластинка стала

«золотой» в Америке, Великобритании, Германии, Франции, Канаде, Испании, Швеции, Бразилии, Бельгии, Дании, Чехии, Гонг-Конге, а в Италии – платиновой. Ударно открываясь параноидальной «Barrel Of A Gun», альбом удивительным образом сочетает электронное звучание и «воздух», а также показывает новые влияния. Любовь Гора к музыке двадцатого века, включая классику и берлинское кабаре, выражена без затуманивания звука разными элементами. Уже на авторской демо-версии песня «The Bottom Line» отдавала кантри – ритмом и тем, как ложатся слова. А чтобы усилить кантри-элемент, они пригласили на запись Би Джея Коула со стил-гитарой. Самый доступный трек альбома, «It's No Good», несёт некую странную атмосферу лаунжа, а спетый Гором «Home» – приятная баллада со струнными. «Sister Of Night» – очень душевный трек с красивым голосом Гаана. Фанам Depeche Mode напомнили плотную электронику – как андеграундный синти-поп 70–80-х, не Ultravox, а The Normal! Есть медленные ломаные ритмы, но это очень далеко от коллажного трип-хопа. «Тим умеет композицию на 69 ударов в минуту заставить звучать с настоящим грувом, что для нас очень важно, поскольку мы на такой вот замедленной территории находимся, – замечает Гор. – В прошлом мы разгонялись даже быстрее, чем 100 у/м, но когда я сейчас пытаюсь сочинить что-нибудь быстрее, то получившееся кажется мне глупым, без атмосферы. А для меня эта пластинка – именно атмосферная».

«Я всегда считал, что мрачная атмосфера лучше всего создаётся медленными темпами», – объясняет Гари Ньюман, который на своём альбоме *Dance* 1981 года использовал акустические, разреженные ударные, а на признанных критиками альбомах *Sacrifice* (1994) и *Exile* (1997) – «петли» создают атмосферу. «Я думаю, что ощущение угрозы практически невозможно создать в скачущей галопом песне».

Кроме того, ритмы в *Ultra* звучат как индастриал, а любовь группы к резким моторным битам немецкой электроники 70-х подчеркивается специальным гостем – Яки Либецайтом из группы Can. А ещё в «Useless» играет знаменитый барабанщик On-U-Sound Кейт Ле Бланк, а в «Uselink» появляется Дениэл Миллер на System 700.

Миллер остался доволен тем, что альбом вернул «жёсткий тип звучания. Думаю, это влияние Тима, Ал просто туда не заходил. Алан любил пышные аранжировки, струнные, хоры, драматичное фортепиано, а Тим, мне кажется, просто пытался раздеть песни Мартина до основы, делая всё минималистично, обнажая эмоции. Они это не решили – они к этому естественно пришли. И это, мне кажется, очень хорошо, – я в этом лагере

минималист. Говорю не для того, чтобы покритиковать Алана: его аранжировки песен вроде “Never Let Me Down Again” – совершенно фантастические, но бесспорно, некоторые эмоции там немножко утоплены». Гор примерно в том же смысле высказывается в 1997 году: «Я думаю, во многом этот альбом сильно отличается от нашего последнего, и про него имеет смысл говорить как о продолжении *Violator*. По мне последний альбом был несколько странным, эдакий псевдо-рок. Этот – гораздо более электронный, в чём, собственно, наши корни».

Текст «It’s No Good» испытывает хрупкость человеческих отношений, «Barrel Of A Gun» – о предначертанности судьбы, «Sister Of Night» – о самопоглощающем отчуждении. Как проницательно написал в *Vox* Дел Федел, «“Sister Of Night” идёт по зловещему пути, рассказывая о силе зависимости. Кто-то скажет, что это зашифрованное признание в любви к смертельному наркотику, но её и человеку можно спеть». Сильный, изысканно-тонкий момент в альбоме, песня «Home», предлагает спасение. «Думаю, в ней есть определённое духовное измерение, но вообще в этом альбоме религиозных влияний меньше, чем раньше, – в то время отмечал Гор. – Думаю, я уже слишком много работал с этой темой». Текст песни «Barrel Of A Gun» подвиг Гаана сказать, что *Ultra,* по его ощущениям, «… определённо содержит сквозную тему судьбы. Я сам думаю, что судьба в общем и целом у тебя запланирована, и хотя в жизни ты можешь несколько раз сбиться с дороги, но всё равно вернёшься, если сможешь. Понимаете, иногда просто гораздо приятнее жить в моменте, жить этим днём. Ну, типа вчера было вчера, а завтра хер его знает, что будет. Мне кажется, одно из самых сложных в жизни дел – это пытаться наслаждаться текущим моментом. И всё это проходит через весь альбом, пронизывает его, и тексты, и всё вообще».

Британская пресса в связи с альбомом писала в основном про откровения Гаана и про его наркоманское прошлое. Учитывая открытую натуру этого человека и бескомпромиссный жизненный принцип «всё или ничего», понятно, что надо было исповедоваться, чтобы двигаться дальше, но в определённом смысле тактика эта оказалась вредна. С ужасом Гаан осознал, что он теперь навсегда заложник своей судьбы: «Даже через десять лет пресса будет писать только о Дэйве-наркомане». Это также возымело побочный эффект: сам альбом *Ultra* ушёл в тень, рецензировали его не глубоко. Для многих тонкие тёплые оттенки и неброская красота при первом прослушивании просто ускользнули. Джеймс Олдэм в журнале *NME* поставил альбому *Ultra* оценку шесть баллов из десяти: «Если эти песни – о

деградации Гаана глазами Гора, то написаны они такими общими словами, что как взгляд в его душу просто бесполезны… это всё слишком уж клинически. Все важные темы обходятся стороной, покушаются на поэзию, а нам остаётся только очередная порция ярости для стадионов, хотя мы ожидали рефлексирующей откровенности. Игла в этом альбоме редко появляется. Вопреки всему *Ultra* – это просто очередной альбом группы Depeche Mode».

Девид Синклер написал в *The Times*: «Библейские картины в “The Love Thieves” прикованы к шоколадно-десертной соул-мелодии, которыми ныне промышляет Джордж Майкл… сами песни напоминают попсовую напыщенность Tears For Fears, и ощущение это усиливается пафосной подачей Гаана… от всего альбома веет усталостью. Звучит он так, словно все беды, через которые они прошли, вся боль их не вдохновила, а измотала». Дэйв Риммер, *Mojo*: «Результат: плотно, мрачно и очень средне. Чем больше слушаешь этот альбом, тем как будто хуже он становится».

Эмма Морган из *Select* выставила альбому какие-то несчастные два балла из пяти, но, по крайней мере, восторгается тем, что «…везде влияние продюсера Тима Сайменона успешно создало по-настоящему трогательные моменты, а не обычную убойную мелодраму. Удивительная “Home” – наследник “Milk” *Garbage*: всё более ранимый ритм спаян с болезненно-уязвимым голосом Мартина Гора, и всё это обёрнуто тёплым одеялом минорных струнных».

Репутацию *Ultra* испортила «фишка» Девида, как выразился Энди Флетчер, а Гор с грустью заключил, что «такая реакция прессы, которую получил наш альбом, никого не привлечёт». Однако не только этот багаж группа тащила данным альбомом. По рецензиям понятно, что у людей в ушах всё ещё отзывался громогласный *Songs of Faith and Devotion*, забивая обнаженное, неприукрашенное чувство *Ultra*.

Дел Федел из *Vox* поставил пластинке семь из десяти, признав перемены: «В этот раз главное достижение Depeche Mode заключается в определённой интимности. Слушатель не ощущает себя на стадионе, где издалека доносятся какие-то сочные высказывания». Я написал рецензию для *Q*, поставив четыре из пяти: «Альбом жёстких, искажённых, выжженных и иногда совершенно прекрасных песен… звучит потрёпанно, грязно, но не извращенски, неосознанно мрачно».

И в Америке большинство рецензий получились тепловатыми, хотя по крайней мере *Rolling Stone* передал атмосферу и текстуру музыки: «Настроенческие пульсирующие баллады “The Bottom Line” и “The Love Thieves” идеально

подходят к задумчивому баритону Гаана и для усилившегося у группы ощущения нежно-интимного».

Одна из проблем у группы с критикой и продажами в США (*Ultra* там в итоге пошла не так хорошо, как два предыдущих альбома) заключалась в том, что, хотя в 1997 году короли американской альтернативной сцены Мэрилин Мэнсон и Nine Inch Nails имеют-таки общие корни с данной британской синтезаторной группой, но на *Ultra* Depeche Mode представили тему размытую, с недоговорённостями, а не мощно-злобные гимны. Более того, подъём популярности электронной музыки в Штатах в том году не вынес *Ultra* на вершину, поскольку альбому не доставало пульсирующей дискотечности альбома *Violator*. Влиятельная газета *LA Times* пришла к заключению, что «*Ultra* не заманит новых поклонников, отрывающихся под новейшую волну электроники». Возможно, прав Крис Карр, утверждающий, что «у них – врождённое чувство времени, но *Ultra,* думаю, просто немножко не ко времени пришлась. Они стараются завоевать уважение ровесников, потому что зашли на свою территорию раньше тех же Massive Attack, но эта пластинка существует как будто в вакууме». Гаан: «Понятия не имею, по-прежнему ли Depeche Mode коммерческие или уже нет. Раньше на радио нас ставили между The Eagles и Journey. Сегодня соревнуемся с The Prodigy и The Chemical Brothers. Меня реально очень удивил чартовый успех “Barrel Of A Gun”. Эта песня на сегодняшний день – самая сложная для восприятия из всего, что записали Depeche Mode». Тем не менее, статус *Ultra* за следующие годы будет только расти, поскольку это – альбом опыта и эмоций, раскрывающийся с каждым новым прослушиванием.

Рецензия *LA Times*, возможно, разочаровала группу, которая собиралась презентовать выход альбома в Лос-Анджелесе и Лондоне небольшим концертом из трёх песен. И они мудро решили не устраивать турне, посвящённого альбому. «Мы не чувствовали, что сможем пережить ещё один тур», – признался в то время Гор. Его коллега Гаан идею эту тут же забраковал: «Столько у меня времени ушло на то, чтобы понять, чего я действительно для себя хочу, и это – точно не в турне ехать». Британское событие прошло в Adrenalin Village в западном районе Лондона Баттерси. Присутствовали Ник Кейв, Pet Shop Boys и восторженный Гари Ньюман. Саймон Уильямс из *NME* не очень-то вдохновился этим выступлением, первым живым концертом со времён тура *Devotional*: «Темп похоронный, синтезаторы страшненькие, вокал – полурычание, полустон и в общем, понимаете, глубина. Вайб – старинно-могильный, как будто собрали из осколков старого и рады, что отошли от края». За

кулисами с группой пообщался Крис Карр: «Когда я до того видел Дэйва, тот сильно нервничал, но он выступал уже сотни раз, так что сумел настроиться. Потребовалось несколько минут, чтобы войти в режим, но как только он вошёл – прежний Дэйв вернулся».

После шоу – обычная тусовка в квартире Мартина Гора, толпища друзей и знакомых в Мейда-Вейл. «После Баттерси я поехал к нему домой, а там уже очень много народу злоупотребляли его гостеприимством, – говорит Карр. – Поплатился: некоторые рыскали, чем в этом доме поживиться – хозяин ведь богатый, чего такого-то».

До конца 1997 года с альбома выпустили несколько синглов. Мрачная и юмористичная «It's No Good» выстрелила в британском топ-5. Крайне эффектный клип на неё снял Антон Корбийн – там Гаан в роли потасканной звезды, выступающей по кабаре, но всё ещё считающей себя самым крутым. «Я думаю, что игра Дэйва вывела клип на новый уровень», – считает Корбийн, который дал мимике шанс блеснуть на публике. «Дэйв – лучший актёр в этой группе, да и вообще, уверен, он бы мог стать настоящим актёром, если бы захотел. Вот Мартин лицедействовать не умеет вообще, а Флетч сильно переигрывает. У Дэйва только одна проблема: он к новому делу подходит с чрезмерным энтузиазмом и так себя отдаёт, что к финалу работы сил уже не остаётся на то, чтобы закончить». За пределами Великобритании эта песня стала одним из самых больших хитов группы, на первое место попала в пяти странах: Чехии, Швеции, Италии, Дании и Испании.

Затем вышел лучший трек альбома, искупительный «Home», который принёс им третье подряд первое место в Чехии в июне 1997, но вот в Британии он застрял на 23 месте. При наличии сильно развитой брит-поп-ксенофобии неудивительно, что Росс Джонс пренебрежительно отзывался о статусе Depeche Mode за границей. «Излишне помпезный опус, пропитанный парящими струнными и жёсткими синтезаторами. "Home" – это "Английский пациент" техно-попа: искусственный, нудный, затянутый, он наверняка быстро станет хитом у претенциозных американцев». Видеоклип на «Home» снимал не Антон Корбийн. После почти двадцати снятых им клипов для группы «депеши» и Дениэл Миллер почувствовали, что пора попробовать другого режиссёра, а заодно проверить, не выродилось ли столь долгое сотрудничество в привычку и творческую лень. Корбийн говорит, что его очень расстроило такое решение: «Не думаю, что они увидели работу такого качества, которое я им обеспечивал. Возможно, сейчас они осознают это, потому что все их новые видеоклипы совершенно не передают ауру группы Depeche Mode.

Эти клипы как будто сняты теми, кто раньше делал рекламу для страховых компаний. Я думаю, что у них весь их давний фирменный визуал потерян».

Продолжили синглом «Useless» – более агрессивным, эдаким сволочным, спровоцировавшим критический яд *NME*: «В общем, они вернулись с очередной порцией Vorsprung durch techno (обыгрывается лозунг автоконцерна “Ауди” Vorsprung durch Technik, “превосходство через технологию”, – *Прим. пер.*), превосходящим с помощью техно-рока обречённых, который как обычно был тайно полунепристойный и ценимый только ничего не значащими людьми, такими, которые в классе обычно сидят в сторонке никем не замечаемые. Плюс всеми немцами». Одно время Мартин Гор искренне превозносил один ремикс на этот сингл, который достиг лишь 28-й позиции в чарте, описывая подход Ричи Хотина на альбомный трек «Painkiller» «инновационным». Он его даже предпочитал оригиналу, потому что «…изначальная идея состояла в том, чтобы сделать песню успокаивающей, собственно поэтому она и называется “Болеутоляющее”. Но наша версия в результате получилась жёсткой. Ричи Хотин же “раздел” весь трек и верну его к состоянию, как на демо-записи». С другой стороны ремикс «Painkiller» диджея Шедоу так и не выпустили – как сообщалось, потому что возникли проблемы с очисткой сэмплов. Группе, правда, этот ремикс и не понравился. «Там всё перемешано, – сокрушался Флетчер. – Использовать нельзя». Гор: «Он даже включил туда примерно половину куплета одной старой аренби-песни, она там поверх всего».

Вопреки большому успеху альбом *Ultra* в Британии полузабыт, и отношение к нему – как к провалу. Гор заявляет, что «в этой стране мы всегда страдали, думаю, в основном из-за неправильной кампании в прессе. Когда у нас всё шло ОК в этой стране, но за границей всё происходило гораздо лучше, мы изображали из себя эдаких гигантских мировых суперзвёзд, которые здесь особенно ничего не добились. Но один момент от всех ускользает – здесь мы ведь тоже довольно успешны, просто не настолько, как в других странах. А простой человек с улицы он так и понимает – что успеха у нас тут никакого не было. Ко мне часто подходят, спрашивают: а вы всё ещё существуете? У вас же в начале 80-х пара хитов была, да? И помнят они “Just Can’t Get Enough”. Большой процент населения этой страны смотрят на нас как на сбитых лётчиков, а я лично ненавижу защищаться. Когда меня такое спрашивают, я злюсь и говорю: а наш последний альбом на первом месте был, куда ещё выше надо подняться, чтобы тебя заметили?»

Также характерно, что очень успешный альбом-трибьют группы Depeche Mode, *For The Masses*, выпущенный в 1998 году, зародился в Америке, а не в Британии. На этом альбоме, который три предыдущих года собирал американский электронный артист Stabbing Westwood, английские группы представлены в меньшинстве: The Cure, Apollo 440 и Meat Beat Manifesto. В предыдущие годы, конечно, появлялись всякие удивительные LP с кавер-версиями песен Depeche Mode, из Швеции в основном, но *For The Masses* попал в чарты в Америке и на 20 место хит-парада в Германии, став таким образом самым успешным трибьют-альбомом всех времён. Свои версии для него предоставили Smashing Pumpkins, чья усушенная версия «Never Let Me Down Again» впервые вышла за три года до того, The Cure, которые перепели «World In My Eyes» из альбома *Violator,* а также The Deftones, Foo Fighters, Gus Gus и Monster Magnet. Синглом выпустили забавную и ни на что не похожую версию «Stripped» в исполнении Rammstein, в противоречивый клип к которой включили кадры из фильма «Олимпия» Ленни Рифеншталь.

Тем временем давний план выпуска некого альбома «Лучшее» наконец привели в исполнение: в 1998 году вышел *The Singles: 1986–98*. Провозвестником альбома явилась прекрасно-меланхоличная «Only When I Lose Myself», с би-сайдами из новых песен «Surrender» и «Headstar». Все три трека были записаны Тимом Сайменоном в Исткот и на Эбби-Роуд. «Конечно, было очень приятно снова услышать в телефоне Дениэла, который позвонил сказать, что они готовят сингл, – вспоминает Сайменон. – Эта сессия полностью отличалась от работы над альбомом *Ultra.* Когда Дэйв получил демо от Мартина, он стал заниматься с педагогом по вокалу Эвелин, за пару недель до того, как поехать в Британию. У него в голове уже родились мелодии, и, когда он наконец приехал, сессия быстро пролетела. Он стал уже другим человеком, сессия была очень комфортной и заняла всего пару месяцев». «У того, что мы сейчас делаем, – говорит Флетч об этих новых песнях, – настоящий привкус арэнби. Многое тут от Тима, который обожает Марвина Гея и его медленный страстный грув. В нашем неюном возрасте нам такое нравится… всякое такое, медленное, как ходунки, не быстрее ста ударов в минуту». Гаан: «Я думаю, что наш новый сингл – продолжение того, что мы делали на *Ultra.* Мы стали более соул-ориентированными во время записи *Ultra.* Я стал гораздо увереннее себя чувствовать как вокалист. Я не говорю, что я крутой, как яйцо, просто я внезапно с собою нашёл контакт. Я очень благодарен за то, что я часть творческого дела, от которого получаю удовольствие».

В Британии «Only When I Lose Myself» добралась только до 17 места, несмотря на множество ремиксов и несколько форматов выпуска сингла. «Я всегда считал, что любовь – это одержимость, – комментирует Гор тематику песни. – Люди говорят о созависимости – я лично в любви всегда находил созависимость, вот что такое любовь вообще». Снять видео они попросили своего давнего дизайнера обложек Брайана Гриффина, который стал делать видеоклипы для Mute, после того как какое-то время поработал в рекламе. «Года три назад примерно на одной вечеринке Дэйв увлечённо общался со мной – интересовался тем, чем я занимаюсь», – объясняет Гриффин в своём офисе Ladbroke Grove. Клип, снятый чуть севернее Лос-Анджелеса, у Мэджик-Маунтин, в неиспользуемом научно-исследовательском центре, изобиловал разбитыми машинами и загадочными парами, вернувшимися к жизни. Атмосфера клипа Гору понравилась, но он не понял, что именно здесь хотел сказать режиссёр, – так и заявил об этом. Каналу MTV клип не понравился, потому что группа в нём почти не показана, за исключением каких-то дико выглядящих кадров в оранжевом свете.

В октябре 1998 года Depeche Mode *The Singles: 1986–98* (с альбомом выпустили кучу промо-товаров, включая цифровые часы и нейлоновую сумку с красным цифровым лого) попали на пятое место чарта Великобритании: двенадцатый раз подряд, попавший в верхнюю десятку хит-парада. Альбом достиг первой позиции в Германии, Франции, Дании, Швеции и Чехии. Попал в топ-5 в Испании, Финляндии, Венгрии и Ирландии. А по его следам ремастированная версия *The Singles: 1981–85* вновь оказалась в британском чарте, на нижних строчках, а для попадания в немецкий топ-20 не дотянула одной позиции. Говард Джонсон в Q восторженно отозвался о сборнике 86–98 годов: «… Чувство глубочайшей меланхолии, раздражающе-привязчивое – своевременное напоминание о том, что в роли жалких ублюдков Depeche Mode – просто великие». Однако тогдашняя немодность группы в Британии отражена в утверждении *NME:* «В центре всех последних песен зияет чёрная дыра, но это не тот тревожный моральный вакуум, который они подразумевают. В сравнении с жирной отвратностью индустриальной команды, высказанными кошмарами Ника Кейва или опереточной сексуальностью Марка Алмонда Depeche Mode звучат так, как будто они освобождение и прощение заказывают по телефону в отеле».

Странно, но опасения Криса Карра о том, что у группы исчезло ощущение времени, вроде как подтвердились вновь, когда через несколько недель после выхода этого сборника вышла

пластинка «лучших хитов» других популярных артистов 80-х – Duran Duran, Culture Club, OMD и других. Безусловно, Depeche Mode на голову выше всех этих групп, но для тех британских фанов, кто в 1998 году поставил под сомнение актуальность «депешей», это оказалось нехорошим совпадением.

Что гораздо важнее для будущего группы – они объявили четырёхмесячный тур до конца 199 года. Гаан признаётся, что «боялся» и каждый день бегал по дорожке в спортзале полтора месяца. И даже Гор нашёл необходимым придерживаться политики: в туре выпивать не больше двух раз в неделю. Тим Сайменон, принимавший участие в туре в качестве диджея, признаётся, что вообще не верил в то, что тур *Singles* состоится – поверил только когда сам стал за вертушки перед началом первого концерта. «Помню, когда мы делали альбом *Ultra*, я думал: всё, больше они ни одного турне проведут, доделаем альбом – и всё на этом. Когда только упомянули возможность тура, я тут же: Март, я в деле, я тебе диджеить буду. Так и сделал – разогревал перед их концертом публику 40 минут. Это было так здорово – ездить с любимой группой, смотреть на них целых семь недель. Я концерт смотрел каждый вечер».

Сцену для тура *Singles* оформили очень минималистично. Антон Корбийн (а группа его выбрала в дизайнеры не автоматически) наконец удовлетворил желание Гаана отказаться от всех эффектов. Это позволило Гаану занять центральное место в концерте, но при этом в более близком расположении группы, включая барабанщика в глубине и ещё одного клавишника. Облегчённый дизайн сцены должен был создать ощущение некого пип-шоу – как будто публика наблюдает за группой в глазок из закрытой кабинки. «Я их всегда пытался представить людьми, а не высокими технологиями», – говорит «визуальный руководитель» Корбийн. «Дизайн этот им очень понравился, особенно Дэйву, потому что ему нравится вот это вот ощущение группы, играющей вместе. Но для меня это оказалось новым опытом, поскольку я-то теперь от них чуть дальше».

Такая вот голая и открытая сцена к тому же побуждала публику концентрироваться именно на песнях, из которых все – хит-синглы. В этом смысле турне напоминало *Sound and Vision* Дэвида Боуи, где тоже отказались от пышного оформления и сосредоточились на одних хитах. Такой подход, кстати, означал, что группа на такой сравнительно недолгой четырёхмесячной поездочке заработает отличные деньги. Антон Корбийн позволял себе лёгкую улыбку: «Сейчас же менеджер группы – бухгалтер, он, конечно, очень хорошо знает, что сколько стоит». Нику Дьюэрдену из журнала Q явно очень понравился этот новый

подход с упором на скромность, когда он писал репортаж о концерте группы 9 сентября 1998 года в хельсинской Hartwall Arena: «На сцене, очень по-дзенски оформленной, идеально по фэншую, наверное, не хватает всей той пиротехники, что неизменно делают U2 привлекательными, но меню из 19 замечательных (по большей части) хитов просто не может быть неудачным». Гор: «Помимо прочего играть каждый вечер одни и те же песни нам облегчает жизнь. Наш девиз: мы боимся перемен».

За сценой бросается в глаза отсутствие алкоголя и наркотиков. «Наркотики запретили, – подтверждает Сайменон, – об этом сразу сообщили группе и команде. Я сам люблю водочку, но мне запрещено было держать её в гримёрке. Там было буквально только пиво и вино. После концерта Дэйв сходил со сцены, истекая потом. И, на самом деле, в первые пару недель ему было реально плохо от постоянного физического истощения. После концерта его ждал Джефф, его друг по анонимным алкоголикам и анонимным наркоманам – они проводили время вместе. В основном Джефф составлял ему компанию – они обычно сразу после концерта ехали в отель, так что вечером никто его особо и не видел. А для всех нас, бывало, устраивались вечеринки, но это далеко не каждый день. Вообще всё выпивание в основном происходило в баре отеля – люди заказывали по паре кружек пива, выпивали и отваливали в номер. Не очень дикое рок-н-ролльное поведение, прямо скажем.

Отсутствие веществ нам всем, похоже, пошло на пользу. Все оставались на позитиве, никакого бреда не происходило. Мартин, мне кажется, в этом турне вообще впервые в жизни выходил на сцену совершенно трезвым. Помню, он сказал, “перед концертом я употребил только бокал вина”, а я говорю: ну молодец, Март, отлично. После концертов Дэйва я почти не видел, но ездил он, конечно, с нами, присутствовал на всех саундчеках, ел с нами». Дениэл Миллер замечает, что «они теперь могли оценить свою публику по достоинству, увидеть, что происходит – раньше меньше замечали. Они сейчас себя не чувствовали как будто внутри какого-то шара из ваты, который кто-то катит по планете. Мартин годами не выходил на сцену трезвым, и у Дэйва, очевидно, такой же опыт. После концерта они говорили, что вот какие классные ощущения, мы на сцене словно подкармливаем друг друга». Это подтверждает и Антон Корбийн: «Мне кажется, они выглядели очень довольными на сцене, возможно – вообще впервые в жизни».

Гаан подтвердил прессе, что его выздоровление находится ещё на очень ранней и самой хрупкой стадии, и если кто-нибудь

насыпает дорожку кокаина – то нужно немедленно покинуть помещение. «Я же ведь захочу. Захочу просто попробовать, ну, понимаете? Март и Флетч – они бухают. Март пьёт много, они пьют рядом со мною, и иногда это немножко напрягает – не потому, что мне хочется надраться, а потому, что я не чувствую себя причастным».

Что разочаровало – стадионные концерты в Британии к другим европейским концертам привлекли чуть более приглушенную реакцию, вопреки тому факту, что спрос на билеты оказался столь высоким, что пришлось назначить на стадионе Уэмбли дополнительный концерт. Лишённый подпорок в виде фанатизма и наркотиков, Гаан во время выступления был каким-то апатичным, и он всё пытался выжать из публики какой-то полнокровный ответ. Однако он кипел от адреналина на концертах в Милане, Париже и Берлине, где публика вопила так, что иногда заглушала группу. Сайменон: «В Германии концерт вообще напоминал литургию и настоящее освобождение». Как подытожил Сэм Тейлор в своей рецензии в *Observer* на шоу в берлинском Waldstation (возможно, описка автора: 19 сентября 1998 года Depeche Mode выступили в Берлине на стадионе Вальдбюне; Вальдштадион расположен во Франкфурте. – *Прим. пер.*): «Видеть их в Берлине, в их родном в духовном смысле городе – чувствовать укоризну и некоторый страх». Он насчитал «21 000 евро-го́тов», но помнил, что родина группы – Эссекс. «Дэйв Гаан – это прям Майкл Хатченс Безилдона. С половиной харизмы и удвоенной силой саморазрушения. Но каким-то образом он не только жив, но и гораздо более крупная звезда, чем Хатч когда-либо был».

Анне Бернинг, лейбл-менеджер Depeche Mode в их германской рекорд-компании Intercord, совершенно не была удивлена мощной реакцией на последний тур группы по стране: «Хотя у группы некоторое время было затишье, поклонники организовывали регулярные депешо́вские вечеринки, которые иногда собирали аж по полторы тысячи человек. Есть ещё ядро – они прям как тайное общество. Они собираются, ездят по стране за группой, сами устраивают свои события. Притом я бы не сказала, что фанаты группы – это такие сверхобщительные люди или мачо; нет, это скромные, социально пассивные, обращённые в себя мужчины. Три четверти фанбазы группы – мужчины, и, мне кажется, музыка Depeche Mode помогала им пережить предпубертатный период. Но появляются и юные поклонники. Их публика вообще всё время молодеет, никакого застоя не наблюдается. К тому же на популярность сыграло объединение страны – многие в Восточной Германии не могли не поддаться их

очарованию, так что когда граница открылась – пришла новая мощная волна фанов с востока страны».

После Европы 27 октября начались первые за четыре года американские концерты. Они завершились двумя концертами в Arrowhead Pond, Анахейм, Калифорния, за три дня до Рождества. На тот момент никто в группе не готов был ни подтвердить, ни опровергнуть, будет ли этот их тур последним или нет. Они все признавали, что в последние годы действительно думали перестать работать вместе. «Думаю, несколько раз я испытывал такое давление, что думал, а стоит оно того вообще? – говорит Гор. – Потом взвешиваешь всё и думаешь, ну я же получаю удовольствие от всего этого и мне очень нравится быть в группе».

«Я каждый день думаю о том, чтобы уйти, – признавался в 1998 Гаан, добавляя: – Думаю, важно просто как можно более точно сфокусироваться на том, что делаешь в данный момент. Я не умею предсказывать будущее. Не способен… и слава тебе, господи».

В другой раз – незадолго перед туром *Singles* – Гаан говорил так, как будто совершенно разочаровался в группе: «Я действительно считаю, что чем больше отвлекающего, лишнего, я убираю из своей жизни, тем лучше к себе отношусь. Самое крупное тут – Depeche Mode. Эта свадьба привела к долгому браку, но, по крайней мере для меня, смысла в нём уже нет. Запрыгнуть в самолёт, прилететь куда-то, где тебе скажут, какой ты чудесный – меня это уже не радует. Это не значит, что я не ценю внимание к моей работе – я просто не ценю её “важность”».

Алан Уайлдер симпатизирует проблемам Гаана, которые, как он полагает, укоренены в фундаментальном противоречии стиля его жизни: «Мне кажется это грустным – то, что Дэйву теперь нужно постоянно скромничать. Конечно, никто ему не пожелает стать снова героиновым наркоманом, но что-то из него ушло, я тут сейчас комментирую исключительно как внешний наблюдатель. Я немного общался с ним, он всё такой же приветливый, но я теперь смотрю снаружи. Мне кажется, он немного потерянный.

Он каждый день ходит на собрания анонимных алкоголиков и анонимных наркоманов и говорит, что там основа лечения – что тебе надо согласиться с фактом, что ты ничем ни от кого не отличаешься, что ты не особенный ни в каком смысле. Так что он как-то себя принижает, и это убирает его крутизну. Ему теперь не нравится его стиль жизни и его личность – причём и хорошие черты личности тоже. Это всё ему сложно, и мне действительно очень жаль, что он оказался в таком положении, потому что от природы он очаровательный, открытый, он – всегда в центре

внимания, естественным образом причём. Но, очевидно, что его уязвимый шарм – тоже часть проблемы».

И хотя «новая жизнь» Гаана всё ещё находилась на первичной стадии, сил ему придала женитьба на его девушке из Нью-Йорка, Дженнифер, которая помогала ему бороться с зависимостью. Он не скрывал, что каждый день борется, чтобы оставаться трезвым. «Честно говоря, у меня большая проблема – думать о завтрашнем дне. Самое важное для меня сегодня – это то, что я чист сегодня. Мне нужно определённые вещи делать в течение дня, чтобы не забывать, кто я есть, а я есть – наркозависимый».

Тем временем, Сайменон чувствовал, что настроение тура настолько боевое и позитивное, что «очень вероятно» будет следующий альбом и ещё один тур. Флетчер со значением сообщал фанам: «В данный момент атмосфера без Алана прекрасная». Мартин Гор раскрыл, что надеется сочинять новые песни в первой половине 1999 года, и невзначай упомянул, что есть идея сделать второй альбом кавер-версий, после соло-дебюта *Counterfeit*. Также возникли слухи, что впервые за всю свою карьеру Depeche Mode обсуждают идею подписать мультимиллионный – в фунтах стерлингов – контракт с другим лейблом, после того, как почти 20 лет их записи выпускал Mute.

«Они в том возрасте, когда уже, наверное, хочется последнего мощного притока денег», – замечает друг группы Крис Карр. «Нет никакого секрета в том, что для лейбла Mute они всегда были курицей, несущей золотые яйца. И это поставило и группу, и лейбл в трудное положение. Даниэлу Миллеру надо было разобраться и понять: будет ли группа ещё успешнее или же это их закат».

На самом деле в 1998 году будущее Depeche Mode казалось не более и не менее определённым, чем в середине 80-х, как признал Гор. «С альбома Black Celebration, после которого мы думали, что распадёмся, над нами висел какой-то роковой сценарий, который всё никак не разрешался. А мы всегда как-то избегали его». Сайменон объясняет по-другому: «Я думаю, что многие фаны сочли, что тур в поддержку Songs of Faith and Devotion – последний. Теперь они думают, что больше не увидят группу после тура Singles. Но кто знает, сколько они ещё смогут работать? Могут в этом году распасться, а могут быть крепкими и в следующем веке. Я думаю, многие фаны на самом деле даже любят эту неопределённость».

Глава 13
Мечтай, мечтай 1999–2002

После тура *Singles*, принёсшего группе кучу денег, у Дэйва Гаана и его жены родилась дочь, Стелла Роуз, и два его товарища тоже провели следующий год со своими жёнами и семьями, вдали от глаз публики. В первой половине 1999 года Мартин Гор попробовал приступить к сочинению материала для нового альбома в своей студии в Хартфордшире, но ему мешали домашние дела, нехватка вдохновения, неспособность расслабиться и лень. «У меня ничего не получалось, – признаётся Гор. – Первые шесть месяцев я ничего не делал. Я не мог найти мотивацию. Я не мог придумать ни одной идеи, которая показалась бы мне стоящей. На самом деле это было довольно страшно. Я всегда работал над демозаписями один, в своей домашней студии. На этот раз прошло шесть месяцев, а я ничего, по сути, не делал. Я всё время откладывал это на потом, думал: "У меня нет вдохновения, я не чувствую в себе новых песен". Это стало каким-то неприятным делом, которым мне не хотелось заниматься».

Напрасная трата времени начала действовать Гору на нервы, и, понимая, что само по себе ничего не изменится, он решился попробовать новый метод сочинения музыки. «Я решил впервые позвать пару друзей, чтобы они просто помогли мне приняться за дело. Я позвал Гарета Джонса, звукорежиссёра, с которым мы уже довольно много работали раньше, и моего приятеля Пола Фригарда, который программирует синтезаторы. Уже сам факт, что они приехали, заставил меня начать писать. Они сидели на студии и ждали, когда от них что-нибудь потребуется, и я говорил: "Дайте мне два часа, и я принесу песню, с которой мы попробуем поработать". Это было очень важно для меня. Если бы они там не сидели, я, наверное, и дальше бы только откладывал работу. Вся группа сгорала от нетерпения начать что-то делать, на лейбле уже очень ждали новых записей, но всё это ничего не значило, пока у меня в студии не появились два человека, ждущие, когда им надо будет приняться за работу».

По словам Гора, непривычная необходимость работать лицом к лицу с другими людьми «помогла родиться куче идей» и стимулировала его «рассматривать разные идеи» во время сочинительского процесса. «Это было здорово, хотя иногда и напряжённо, – вспоминает он. – Когда речь идёт о моей музыке, я по природе застенчив, и мне было непросто показывать свои идеи

в таком сыром состоянии». Гарет Джонс вспоминает, как приехал в студию Гора, оборудованную в гараже на две машины и содержащую целую коллекцию «масел для ароматерапии, ароматических палочек, органического неочищенного риса, сардин, рисовых крекеров и расслабляющих чаёв».

21 октября 2000 года они втроём начали работать над своими идеями, по словам Джонса, в «приятном, просторном помещении с большим количеством естественного света и с видом на природу и деревья». Он продолжает: «Мы с Полом приехали, чтобы помочь артисту, Мартину, и, как знает каждый человек, работающий на студии, это включает в себя множество разнообразных задач. По какой-то причине Мартин находился в творческом “ступоре”, и мы помогли ему создать такую обстановку и наладить процесс так, чтобы творчество происходило легко. Мы экспериментировали с разными вариантами песен в максимально расслабленной, здоровой и позитивной обстановке. Мы получали удовольствие; мы просыпались с хорошим настроением, шли в спортзал, шли в сауну, занимались групповой медитацией, иногда слушали музыку; мы хорошо питались, изредка ходили в паб».

Гор, Фригард и Джонс сделали демо пяти новых песен – одна безымянная инструментальная композиция, “I Feel Loved”, “The Dead Of Night”, “Dream On” и “Shine” – с нарезанными битами, сэмплами, мягким чавканьем аналоговых синтезаторов и мечтательным фальцетом Гора, а потом Depeche Mode встретились, чтобы обсудить, не стоит ли им на новом альбоме поработать с новым продюсером. Они решили пригласить Марка Белла, участника новаторского техно-коллектива LFO, который с недавних пор стал больше известен как продюсер двух альбомов Бьорк, *Homogenic* и *Selmasongs*. Позвонить Беллу, естественно, поручили Дэниелу Миллеру; основатель LFO вспоминает: «Дэниел впервые связался со мной во второй половине мая 2000 года и спросил, интересно ли мне поработать над новым альбомом Depeche Mode. Не стану врать – я был в восторге от этого предложения. Я всегда любил их музыку. Через неделю я познакомился с группой. Мы пошли в ресторан, и встреча прошла очень хорошо и весело. Мы решили начать работать как можно скорее».

«Он так хорошо работает со звуком, – рассказывает довольный Гор. – Он умеет визуализировать звуки у себя в голове. Он подходит к клавишам и создаёт этот звук. Дело даже не в тембре клавиш – у него есть видение песни в целом. Я так не умею. Мне надо всё попробовать, и если звук работает, то я его оставляю, а если нет – убираю».

Запись нового альбома, *Exciter*, продолжалась с 5 июня 2000 года до января 2001-го и, как обычно, проходила в разных местах, что обеспечивало культурное разнообразие: в Лондоне (студии RAK и Sarm West), Нью-Йорке (Electric Lady и Sony) и Санта-Барбаре (Sound Design) в Калифорнии, куда Мартин Гор недавно переехал жить со своей семьёй.

«Я думаю, что это не создаёт никаких проблем в работе, – делится своими ощущениями Флетчер. – Наоборот, это очень приятно – побывать и в Калифорнии, и в Нью-Йорке, и в Лондоне, пока делаешь альбом».

«Мы всегда стремились, чтобы каждый наш альбом был приключением, – говорит Гор. – Мы нарочно старались записывать альбомы в разных городах. Это необязательно отразится на звучании, но так наше приключение становилось более увлекательным».

Марк Белл согласен с Гором. «Всегда хорошо всей командой приехать в какое-то новое место, – говорит он. – По-моему, это полезно для дружеских отношений в коллективе. Санта-Барбара это такой курорт. Мы ходили в местный паб и играли в пул – Depeche Mode против барменов».

«Работать в Санта-Барбаре было чудесно, – вспоминает Гарет Джонс, который исповедует здоровый образ жизни. – Мы жили в отелях с видом на океан. Мы с Марком брали напрокат велосипеды и по берегу приезжали на студию. Все отлично проводили время, и нас ничто не отвлекало, как в больших городах вроде Лос-Анджелеса, Нью-Йорка или Лондона: в два часа ночи город просто засыпает».

Очевидно, это приключение было для Depeche Mode гораздо более спокойным, умеренным опытом, чем маниакальный гедонизм во время записи *Violator* в Милане или полный страха и фрустрации нью-йоркский период во время записи *Ultra*. Энди Флетчер описывает типичный день во время работы над новым альбомом: «Мы приходили на студию в половине первого, что-нибудь ели. Я покупал и читал газету. Потом мы обычно работали часов до семи, ужинали и возвращались на студию, чтобы закончить начатое. Потом шли куда-нибудь выпить или возвращались в отель».

Этот спокойный, без излишеств, образ жизни отражает одну из важных черт Depeche Mode. Другие группы становились шаржем на самих себя, но Мартин Гор и особенно Флетчер делали ставку на осторожность и не пытались во что бы то ни стало избежать будничной рутины, тем самым сохраняя связь со своей аудиторией. Вдвоём они помогли своему фронтмену вернуться в реальный мир, отбросив рокерскую экстравагантность

Songs of Faith ради лаконичных текстур *Ultra*, снова сделав его настоящей частью группы во время тура *Greatest Hits* и организовав спокойный рабочий процесс во время записи нового альбома. Даже на пике своих рок-эксцессов начала 90-х остальные музыканты группы сохраняли равновесие и на сцене смотрели на Гаана с угрюмой, безэмоциональной отстранённостью.

Конечно, между основными тремя участниками группы иногда возникает непонимание и неудовлетворённость. «Мы до сих пор ругаемся, – признавался Флетчер одному журналисту. – У нас до сих пор случаются напряжённые ситуации, но в группе они необходимы. Наша жизнь это не какой-то сияющий идеал. Мартин – один из трёх-четырёх моих ближайших друзей. Дэйва я считаю братом – это как настоящая семья. Мне необязательно дружить с Дэйвом, чтобы играть с ним в группе. Мы не проводим вместе каждую минуту, потому что у нас есть свои семьи и друзья. Мне кажется, мы научились уважать друг в друге наши странности. И это хорошо».

Гаан тоже высказал свой взгляд на запись нового альбома: «Это было хорошо – в основном это было очень расслабленно, по правде говоря. У нас есть свои привычки и так далее, но всё было очень спокойно. Это был очень позитивный опыт, было чувство единения, которое нравится нам в работе».

Гаан и Гор не разговаривают о своих отношениях: застенчивый, сдержанный автор до сих пор не склонен высказывать свои чувства. В отличие от Алана Уайлдера, фронтмен Depeche Mode готов принять молчаливую натуру Гора, не любящего говорить комплименты или отдаваться чувствам. «Я чувствую, что он уважает меня не меньше, чем я его, но он не способен сказать это вслух. Мартин не такой человек, который похлопает тебя по спине и скажет: “Ты спел просто потрясающе”. Если честно, я бы и сам не знал, что с этим делать». «Мы привязаны друг к другу, как кровные родственники», – лаконично заключает Гор.

В творческом отношении новая команда с Марком Беллом работала великолепно, и они отошли от индастриала и готики, чтобы вернуться к мрачным электронным звукам своих альбомов конца 80-х – начала 90-х годов до *Violator*. «Мне очень нравится современная андеграундная электронная музыка, потому что в ней есть настоящая альтернативность, – говорит Гор. – В ней её гораздо больше, чем в альтернативном роке. Это почти что возвращение к этике панка, когда люди, записывающие альбом, будут рады, если продадут хотя бы пять экземпляров. А все, кто сегодня заключает контракт с альтернативным лейблом, хотят стать самой популярной группой в мире».

Песни Гора в руках Белла, который избегал украшательства и подделки под рок, сохранили свою распадающуюся, уязвимую красоту. «Сперва у нас было пять демозаписей, – рассказывает Белл. – Во всех них были заключены очень необычные эмоции, которые сразу же меня захватили. Свои новые биты и звуки я сделал похожими на демо, чтобы каждая песня сохранила свою цельность. Для них до сих пор очень важны синтезаторы, но мы не принимали решения, что сделаем электронный альбом, хотя именно это мне особенно понравилось в записях».

Гаан: «Сейчас, когда вы слушаете Depeche Mode, вы слышите Мартина и меня, и это в любом случае основа нашей музыки. Работа Марка Белла была просто неоценимой. Он хотел поставить в центр то, что сам любит в Depeche Mode, – песни, мелодии и мой голос, – а всё остальное сделать такой атмосферой вокруг этого».

Мрачноватый, атмосферный сингл “Dream On” основан на новом эмоциональном балансе между акустическими и электронными звуками и создаёт гипнотическую, сумеречную атмосферу на грани между сном и явью. «Мы отнеслись к электронным звукам в “Dream On” с тем же уважением, что и к акустическим звукам, – рассказывает Белл. – Мне очень скучно, когда к электронным звукам подходят как к чему-то футуристическому, с фейзерами и всякими глупостями. Эта песня сделана очень честно, в ней сохранилась цельность живого исполнения, а электроника украшает и поддерживает структурный ритм и нарратив песни».

«Я написал “Dream On”, играя на акустической гитаре, – объясняет Гор. – Мы собирались увести её в совершенно другом направлении, с кучей электроники. Мы записывались всего лишь пять дней, когда решили: давайте просто включим гитару и послушаем, как она звучит. Это сработало просто прекрасно, потому что наша запись была целиком электронной, и последнее, что ты ожидаешь в ней услышать, это акустическая гитара».

По словам Белла, убаюкивающая чувственность “When The Body Speaks” родилась во время записи на Electric Lady в Нью-Йорке, где группа расположилась в «уютной студии, где спит студийный кот, Джимми. Я предложил Мартину и Дэйву сыграть вместе, без наушников, получить удовольствие от песни. Результат получился великолепным – невинная гитарная партия с “опытным” текстом и чувством Дэйва – я просто в восторге! Все биты и другие звуки затем просто последовали за ними».

Гаан: «“When The Body Speaks” существовала в виде демо, к которому Мартин добавил гитару. Мы записали, как я просто пою под гитару и так её и оставили: выстроили вокруг звуковую

атмосферу и добавили струнные. На мой взгляд, это одна из лучших песен на альбоме… обычно в Depeche Mode мы сначала делаем звуковое пространство и затем добавляем мой голос. И звуковая атмосфера диктует то, как мне петь. А здесь мы сделали всё наоборот». Деликатным украшением “When The Body Speaks” служат чудесные струнные, которые усиливают эмоциональность этой песни. «Мы записывались в Нью-Йорке, – объясняет Гор, – и Дэйв хотел, чтобы с нами поработал его приятель Нокс Чендлер. Так что мы предложили Ноксу сделать аранжировку для этого трека – у него органическое, естественное звучание, и мы решили, что это будет уместно. В основе там гитара и вокал. Во многих песнях на этом альбоме есть, странным образом, влияние музыки 50-х или 60-х. Как будто The Righteous Brothers играют в клубе, рядом с которым происходит рейв, потому что сквозь музыку пробивается этот неугомонный бит, бас и барабаны. Но соло поверх них напоминает мне The Righteous Brothers». Интересно, что “Breathe” и “Goodnight Lovers” тоже уходят корнями в любовь Гора к Элвису Пресли, Делу Шеннону и Чаку Берри, а бэк-вокал в “Goodnight Lovers” звучит почти что как ду-воп.

На другом конце спектра – построенная на синтезаторах “The Dead Of Night”, пляска зомби, напоминающая мрачный марш Игги Попа “Nightclubbing”: в неё музыканты запихнули «всё кроме кухонной раковины». «На нас многое оказывает влияние, но каким-то образом мы делаем всё это своей собственностью, – Гор широко улыбается от удовольствия. – Эта музыка в наших руках обретает очень современное звучание. Вот, мне кажется, одно из главных достоинств этого альбома: он звучит по-настоящему современно. Потому что он такой странный».

Тем временем, Дэйв Гаан обрёл новую ясность сознания в противовес тяжёлым сессиям записи *Ultra*, когда он переходил от одного крайне изнуряющего психического и телесного состояния – наркозависимости – к другому – «холодной индейке». «Я определённо чувствую, что гораздо больше вовлечён в процесс и действительно привношу в нашу работу что-то, чем могу гордиться, – сказал он в то время, ужасаясь тому, каким он был в начале записи *Ultra*: безжизненным, со остекленевшими глазами. – Раньше я иногда чувствовал себя аутсайдером: вроде как у меня есть всякие идеи, но всё равно никто не желает меня слушать, так что нечего и стараться. И это было глупо. Я чувствовал себя недооценённым, но, с другой стороны, я мало чего предлагал. Я всё перевернул с ног на голову – я снова просто пытался привлечь к себе внимание».

Свою новообретённую силу он также выражал через пение: «Сейчас я гораздо увереннее чувствую себя как вокалист. Когда

ты поёшь песню, ты можешь в неё как будто уйти с головой. На *Ultra* я не мог так делать, потому что я физически не был способен полностью отдаться этому. А теперь я чувствую, что иду на всех парах».

По словам Гарета Джонса, «Дэйв очень серьёзно работал над своим собственным вокалом – мы выделили ему отдельную комнату, поставили там систему ProTools, и он сам записывал себя так и тогда, как и когда ему этого хотелось. Он работал очень дисциплинированно и с полной самоотдачей». На каждом альбоме группы, начиная с *Music For The Masses*, Гаан выдавал по крайней мере один вокальный шедевр, но такое исполнение, как вокал в "When The Body Speaks", было бы невозможно на предыдущих альбомах. Интимность и чистота пения Гаана, освободившегося от наркозависимости, восхитительны; здесь он отходит от выражения чувств вины, предательства, депрессии и мании. «Я как будто пел колыбельную своей дочке, – говорит Гаан о своей вокальной работе на *Exciter*. – Я хотел передать такое чувство, как будто я держу девочку на руках и пытаюсь её убаюкать… нежное, настоящее чувство».

Похоже, что Гаан вопреки всему научился более спокойному отношению к будущему и уравновешенному приятию прошлого. «Сегодня всё иначе, – объяснял он одному журналисту. – Это прозвучит странно, но я совершенно ни о чём не жалею. Мне нужно было всё это делать, пережить этот опыт, чтобы оказаться там, где я оказался сейчас, и сегодня мне это абсолютно ясно. Конечно, существовал, наверное, и более лёгкий путь.

За последние несколько лет моя жизнь стала гораздо более упорядоченной, и я ей доволен. Я стараюсь хорошо обращаться с самим собой, – утверждает он, словно ожив после многих лет, проведённых в эмоциональном параличе, под влиянием ядовитого, разлагающего мишурного блеска. – Теперь я могу отдавать гораздо больше – раньше всё это во мне было завалено всяким дерьмом и не могло найти выхода. Я чувствую, что теперь это выходит из меня, и получается что-то хорошее. Я почувствовал духовную связь со многими песнями и так далее. Я хотел это выразить. Результат никогда не гарантирован, но иногда у меня получается».

В прошлом остались и его гиперактивные исповеди мировой прессе в наркозависимости и передозировках. «Вообще я жалею, что так много об этом говорил. Я всем это рассказывал, хотели они слушать или нет. Это всегда выглядело так, как будто я единственный человек на свете, с которым происходило такое. Иногда после таких интервью мне становилось только хуже.

Теперь я ужасно горжусь своим сыном Джеком, и, когда я

приезжаю домой [в Нью-Йорк], мой пасынок меня обнимает, а дочка смотрит на меня таким особенным взглядом – и это самая важная вещь в жизни. Звучит сопливо, но я правда чувствую, что меня любят. Я работаю над собой; я остаюсь недоверчивым человеком и всё такое, но у меня бывают моменты абсолютного блаженства.

Я живу свою жизнь, и она превосходит самые смелые ожидания, – ухмыляется он. – Если бы пять лет назад мне сказали: "Будь упорным, и всё вернётся и станет ещё лучше, чем было", я бы ответил: "Ну да, старик, ты просто не знаешь, как мне тяжело". Мне очень повезло, что я всё ещё могу этим заниматься. И меня хватит ещё надолго. Я ещё только начинаю».

Работа над альбомом *Exciter* была закончена 20 января 2001 года. «Мы хотели дать альбому оптимистичное, радостное название, – говорит Гаан. – Кажется, многие считают нас певцами мрака и безнадёжности, вроде Леонарда Коэна или Морриси, а мы это воспринимаем совершенно иначе. Поэтому мне нравится, что у наших альбомов такие позитивные названия: мы считаем, что наша музыка выражает именно такие чувства».

Сдержанная, мягкая электроника *Exciter* снова настроила Depeche Mode на одну волну с современной культурой. *Ultra* был великолепно сделан, но на следующем альбоме электронная музыка выражала новую теплоту – как раз этим в то же время занимались и другие артисты. Можно вспомнить сияющую, радостную электронику Zero 7 и Röyksopp или альбом Бьорк *Vespertine*, не говоря уж о целой волне музыки чиллаут, созданной для любования закатами на Ибице. Бьорк назвала свой альбом «полным прощения… Он очень интимный. Ты приходишь домой после трудного дня на работе, включаешь этот альбом, и он такой мягкий и нежный, он питает душу, это всё колыбельные и молитвы, и ты ложишься спать и наутро просыпаешься с улыбкой на лице». Один критик так написал о двойном альбоме Aphex Twin *Drukqs*: его «смысл напоминает *Vespertine* Бьорк: самые современные цифровые технологии в нём используются для того, чтобы создать утопию аналоговой теплоты, где действия человека, его ошибки, память и любовь всё ещё что-то значат». На *Exciter* Гаан подчеркнул оптимистический, примирительный тон новых песен Гора. «В некоторых из этих песен я пытался с помощью своего голоса вернуться в некое интимное, уютное, укромное место, где всё хорошо и ты в безопасности», – говорит он, неосознанно вторя тому, как Бьорк описывала *Vespertine*.

Как ни странно, ключевой трек на альбоме – "The Dead Of Night", который при первом прослушивании кажется несколько инородным. Однако когда содержание *Exciter* разворачивается и

проясняется, становится понятно, что “The Dead Of Night” сознательно помещена на альбом как своего рода точка отсчёта. Её атмосфера порока, разврата и наркотического дурмана – выжимка всех темнейших моментов Depeche Mode в рамках одной песни, причём на сей раз рассказ ведётся с позиции наблюдателя, а не участника и даже не вуайериста: в представленной нам бездуховной картине нет ничего привлекательного. По словам Гора, эта песня была вдохновлена пустой атмосферой лондонских закрытых алкогольных клубов: «Это была совершенно бессмысленная тусовка. Три этажа: на первом обычный бар, на втором – бар для публики почище, вроде ВИПов, на третьем – бар для супер-ВИПов, который одно время назывался Красной комнатой. Ты приходишь туда, и все принимают кучу наркотиков, потому что всем было известно, что принимать там наркотики очень круто. Я для себя назвал Красную комнату “комнатой зомби”, потому что там все либо тараторили без умолку, либо молчали, уставившись в одну точку. И пока ты там, все эти люди – твои лучшие друзья. А на следующий день, если встретишь кого-нибудь из них на улице, то даже не вспомнишь его имя».

На *Exciter* после этой песни идёт роскошный инструментальный трек “Lovetheme”, а после него – “Freelove”, которая начинается с признания: “If you’ve been hiding from love I can understand where you’re coming from” («Если ты прячешься от любви, я могу тебя понять»), а потом преодолевает эту безэмоциональность призывом: “Let go of complicated feelings then there’s no price to pay” («Отпусти сложные чувства, тогда не придётся платить»). Гаан в своей собственной жизни пришёл к этой позиции, стремясь скрыться от безумного темпа современной культуры: «Теперь я понял, что надо умолкнуть, прекратить суету и снизить скорость, чтобы по-настоящему ощутить, что с тобой происходит. И это сложно сделать в мире, наполненном белым шумом. И уж точно этого нельзя сделать в “комнате зомби”. Но если ты станешь тише и медленнее, у тебя получится. Я знаю, это прозвучит сентиментально, но я ощутил это, когда родилась моя дочь и я взял её на руки. Я ощутил жизнь. И любовь».

Разумеется, участники Depeche Mode достигли среднего возраста, и их ценности меняются. На *Exciter* они признали и приняли этот естественный процесс, и Гор дал этой новой, немучительной духовности негромко, неявно прозвучать в новом материале. Недавно он описывал пленительный пейзаж вокруг своего нового дома в Калифорнии: «Я просыпаюсь каждый день, вижу солнечный свет, вижу потрясающие горы, и я чувствую, что моя связь с Богом укрепилась, чем бы Он ни был».

Что-то явно витало в воздухе: городской житель Джарвис Кокер из Pulp в свои тридцать с чем-то лет начал писать песни о деревьях (правда, с ядовитым юмором), и даже сорокатрёхлетний гуру холодной электроники Гэри Ньюман в интервью журналу *Mojo* восхищался «великолепными закатами – это так красиво. Всё небо становится фиолетовым и чёрным. Я никогда не думал, что в Англии такое бывает, пока не поселился за городом. Зимой такой свет – как будто включили какой-то улучшатель, это хороший свет. Люди платят деньги, чтобы ходить в художественные галереи и смотреть там на кирпичи и разрезанных овец, и называют это искусством, но можно просто сидеть у себя в саду и видеть самые потрясающие вещи, какие только можно увидеть в жизни, а люди считают, что в этом нет ничего особенного… люди поражают меня. Многие, кажется, неспособны видеть настоящую красоту. Я сейчас, наверное, говорю, как старик?»

Покрытый гримом Брайан Молко из Placebo, аутсайдер британской поп-музыки нового поколения, хорошо говорит о пути, проделанном Depeche Mode: от подростковых песен об усовершенствовании мира к более зрелому и глубокому умонастроению. «Они прошли весьма интересный путь. Вначале они были очень политизированными, потом пережили период увлечения тёмной стороной жизни, а теперь пришли к духовности. Они задокументировали такую смену ориентиров в человеческой душе. По-моему, это очень интересно».

С другой стороны, *Exciter* – абстрактный, необычный альбом, который говорит о глубинных противоречиях, быстротечности жизни и отсутствии уверенности, вместо того чтобы произносить утешительные банальности. “When The Body Speaks” построена на противоположностях – это песня о желании, спетая невинным тоном, что так освежающе не похоже на атмосферу пресыщенности и жажды искупления, которую обычно передаёт Гаан. Даже жизнеутверждающий, на манер диско, восторг “I Feel Loved” находит себе место в песне лишь после того, как Гаан пропевает мрачные строки: “It’s the dark night of my soul / and temptation’s taking hold” («В моей душе тёмная ночь, и мной овладевает искушение»). Смятение, конфликт, боль, неудовлетворённость и ложь присутствуют в основе всех этих песен – или, как заключает Гор в последней песне альбома, “Goodnight Lovers”, “When you’re born a lover / You’re born to suffer” («Если ты рождён для любви, тебе суждено страдать»).

Первый сингл Depeche Mode из нового альбома, сумрачно-атмосферная “Dream On”, был выпущен 23 апреля и сразу занял 6-е место в британских чартах. Вскоре, месяц спустя, альбом *Exciter* поступил в продажу и, к сожалению, не поднялся выше 9-й

строчки – во многом из-за того, что “Dream On” мало звучала на британском радио. Как прокомментировал Гаан, «На Radio 1 решили, что мы неактуальны. Разве они не должны следовать вкусу публики? Курам на смех». Впрочем, по ту сторону Атлантики *Exciter* разошёлся тиражом более полумиллиона экземпляров и получил статус золотого альбома, а в Европе – Германии, Франции, Швеции, Греции и Бельгии – он занял в чартах первое место.

За пределами Великобритании и США альбом был издан при участии Virgin Records, когда Depeche Mode заключили с Mute новый контракт. Миллер подтверждает, что группа и её менеджеры впервые за двадцать лет рассматривали новые предложения: «Когда мы работали над этим контрактом, мне кажется, они посматривали по сторонам, чтобы увидеть, что ещё им могут предложить. Я не знаю, насколько серьёзно они думали от нас уйти. Мы так крепко связаны друг с другом».

Элегантное очарование *Exciter* не всем понравилось, возможно, из-за недостатка непосредственности. «Судя по *Exciter*, музыканты трио сейчас увлечены абстракциями, – писали *Los Angeles Times*. – От болезненно-уязвимого вокала в полуакустической “Dream On” до задумчивых гитарных фраз в “Breathe” на *Exciter* правят бал текстуры, задумчивость и зрелость. Преданные фанаты Depeche Mode, наверное, с восторгом примут это новое положение вещей благодаря отполированному, атмосферному звучанию этого альбома. Остальные будут с ностальгией вспоминать простые радости прежних времён, когда Depeche Mode не гнушались тем, чтобы делать одноразовый, непретенциозный поп». На сайте *Wall Of Sound* недоброжелательно писали: «На *Exciter* нет ничего особенно возбуждающего, что, впрочем, не означает, что альбом плох. Это просто очередной альбом Depeche Mode – крепко сделанная, примерно в час длиной, подборка угрюмых, мрачно-иносказательных песенок на такие почтенные темы, как любовь, смерть и боль». Гарет Гранди в журнале *Q* высказался более сурово: «*Exciter* обладает в лучшем случае поверхностной привлекательностью; это выполненный с хорошим вкусом экзерсис, соединяющий современное тягучее жужжание с небрежными барабанами и гитарой. Это довольно приятная обёртка, сделанная продюсером Марком Беллом (Бьорк), в которой свободно расположились подзаряженный заново вокал Дэйва Гаана и пафосные баллады вроде “The Sweetest Condition”. На этот раз пороху не хватило Мартину Гору. Никакое количество модных приёмчиков не может скрыть незначительность его материала». Впрочем, как отметили в журнале *Rolling Stone*, на

Exciter Depeche Mode заново открыли пульс поп-культуры: «От захватывающего пения *a капелла* в начале “Dream On” до заключительных аккордов “Goodnight Lovers” *Exciter* неуклонно поддерживает потустороннее настроение и чистоту намерений, за которые сегодняшние рокеры, полные экзистенциальной тоски, были бы готовы отдать свои диски Джеффа Бакли». Рецензия в *USA Today* была полна энтузиазма: «Элегантная, пульсирующая “Dream On” – возможно, лучший сингл, написанный Мартином Гором после “Enjoy The Silence” (1990). Деликатная эмоциональность “Freelove” и “Shine” ещё более привлекательна, и Дэйв Гаан демонстрирует в них самое нежное и уверенное вокальное исполнение в своей карьере».

Журнал *NME* тоже неожиданно высказался об альбоме одобрительно – Стивен Далтон присудил ему восемь баллов из десяти: «Продюсер Марк Белл, известный своей работой с LFO и Бьорк, добился от Depeche Mode такого сочетания электроники и акустики, которое решительно отделяет *Exciter* от их недавних экспериментов с техно-гранджем и вагнерианским трип-хопом. Самое остроумное отклонение от этого подхода – гот-металлический боевик “The Dead Of Night”, разрушительная Годзилла сай-фай-глэм-рока, который звучит так, будто на концерте Мэрилина Мэнсона в зал вторглась дивизия немецких танков… Немногие из групп-долгожителей могли бы сделать такой свежий и уверенный альбом на двадцатом году своей карьеры – тем более такой альбом, который сплавляет не привязанное ни к какому времени соул-пение с андеграундным техно. Если в эту атомизированную, смутную эпоху поверхностной поп-культуры нам всё ещё нужны серьёзные взрослые группы, то нам всё ещё нужны Depeche Mode».

Тем временем, 30 июля вышел сингл со сделанной в духе материала *Violator* песней “I Feel Loved”, который занял в британских чартах 12-е место. В компакт-диск был также включён шикарный ремикс, сделанный хаус-диджеем Дэнни Теналья и который журнал *Muzik*, посвящённый танцевальной музыке, охарактеризовал как «что-то совершенно выдающееся. Белый поп-вокал звучит эмоционально и нервно, ритм идеален, а в миксе больше неожиданных поворотов, чем в карьере Майкла Бэрримора. Чудесно».

“I Feel Loved” – классика роскошного электропопа, который Depeche Mode не позволяли себе больше десяти лет. Появление этого сингла на прилавках британских магазинов совпало по времени с ренессансом европейского синти-попа, который случился благодаря релизам таких проектов, как Ladytron, The Magnetic Fields и Felix da Housecat. Журнал *Muzik* так

охарактеризовал альбом Felix da Housecat *Kittenz And Thee Glitz*: он «берёт ретрофутуристический блеск поп-музыки 80-х и превращает его во что-то захватывающее, элегичное и часто очень красивое… Как и некоторые другие из лучших альбомов, упомянутых на следующих страницах, он полон ссылок на 80-е, точнее, на европоп начала 80-х: The Human League, Soft Cell, Depeche Mode, Telex и т. п. Их соблазнительное в своей клинической чистоте звучание, восходящее к наследию ледяного, мелодичного романтизма Kraftwerk, теперь само стало материалом для переработки, а в результате, хм, нам повезло!»

После нескольких разминочных выступлений в Канаде (каждое из которых прошло перед пятитысячной аудиторией) Depeche Mode 15 июня в Монреале официально начали тур *Exciter*, на котором к группе в их самолёте на тридцать девять мест присоединилось ещё несколько музыкантов: Кристиан Айгнер (барабаны), Питер Гордено (клавишные) и две бэк-вокалистки, Джордан Бейли и Джорджия Льюис. За следующие несколько недель группа дала сорок один концерт в Северной Америке, и этот тур оказался вторым по размеру прибыли туром в США 2001 года (первое место досталось N'Sync). Кроме того, Depeche Mode с успехом провели несколько промо-выступлений, в том числе в таких популярных телешоу, как *The Late Show With David Letterman* и *Tonight With Jay Leno*. Затем настал черёд сорока четырёх концертов в Европе, причём на разогреве на них играл не пользующийся широкой известностью артист Fad Gadget, собрат Depeche Mode по лейблу Mute, пионер электронной поп-музыки. Стивен Далтон из *NME* посетил фонтанирующий адреналином концерт в берлинском зале Waldbühne 5 сентября: «Какие бы внутренние конфликты ни раздирали Depeche Mode, они производят впечатление такой цельности и слаженности, какой у них не было последние десять лет. Они довели до совершенства контраст между комической игрой Гаана в рок-звезду и сдержанной, *Euro-cool* отстранённостью остальных двух участников группы, и в результате создают некое наэлектризованное, триумфальное, динамичное целое. Переходя с вершины на вершину своих громоподобных гимнов, Depeche Mode являют собой национальную институцию с фанатично преданной им интернациональной аудиторией. В эпоху бесцветных мега-шоу и заигрывающих с традицией суперзвёзд они заслуживают уважения».

На большинство европейских концертов были распроданы все билеты, что особенно примечательно с учётом размера залов, как правило, вмещавших от десяти до тридцати тысяч человек. При таком масштабе происходящего британской публике повезло

наблюдать Depeche Mode в сравнительно «интимном» пространстве Wembley Arena в октябре; Алексис Петридис из *The Guardian* признался в том, что концерт произвёл на него сильное впечатление: «Продолжающийся уже два десятилетия всемирный успех Depeche Mode основан на их способности повелевать огромными толпами. Хотя в их выступлениях есть что-то от пантомимы, не поддаться их воздействию практически невозможно. В конце сета Гаан, бесстыдник до последнего, призывает публику махать руками из стороны в сторону. Тысячи готов и эссекских парнишек подчиняются ему».

Поклонников во всём мире – в Польше, Америке, Эстонии, Греции, Хорватии – пленяла мощная комбинация электронных гимнов (“The Dead Of Night”, “Enjoy The Silence”, “Never Let Me Down Again” и холодное величие “Black Celebration”) и изломанных, атмосферных баллад, хотя, по общему мнению, затишье в середине сета, посвящённого мрачным романтическим балладам, портило динамику концертов. Одна из этих медленных вещей, “Freelove”, стала третьим синглом с *Exciter*, который вышел в начале ноября 2001 года, в последнюю неделю тура. Гаан был воодушевлён: «Когда Мартин впервые поставил мне демо этой песни, у неё была очень неясная форма, но в ней таилась эта прекрасная поп-мелодия, на мой взгляд – одна из его лучших поп-мелодий за долгое время». Ещё три месяца спустя вышел четвёртый сингл с нового альбома, “Goodnight Lovers”, но этот компакт-диск содержал слишком много разных треков и не учитывался при составлении чартов синглов.

Для тех поклонников группы, которые пропустили тур, в мае 2002 года был выпущен концертный DVD *One Night In Paris*. Вот что Сэм Тейлор из *Observer* написал об этой съёмке, сделанной на стадионе Palais Omnisport Paris Bercy: «Визуально… концерт организован великолепно. Дизайн сцены, выполненный Антоном Корбином, поначалу выглядит предельно минималистично – всего несколько наклонных прямоугольников, созданных при помощи ленточных светильников и прожекторов, – но по ходу концерта он неуловимо меняется и усложняется. Под конец шоу используется несколько с умом подобранных видео: “In Your Room” сопровождается съёмкой, на которой золотая рыбка плавает в небесно-голубой воде; одновременно с появлением бита в эту воду вплывает акула. Всю песню ты ждёшь, что акула съест золотую рыбку». Слухи, что Depeche Mode планируют новые концерты в 2002 году, прекратились с появлением новости о том, что жена Мартина Гора Сюзанна забеременела; 27 июля 2002 года она родила их третьего ребёнка, который получил имя Кало Леон Гор.

3 апреля, всего через несколько месяцев после окончания тура *Exciter*, произошла трагедия: Fad Gadget (настоящее имя – Фрэнк Тови) умер у себя дома в Лондоне от сердечного приступа. Дэниел Миллер одним из первых отдал дань его памяти: «Фрэнк был первым артистом, с которым я работал на Mute; он сделал несколько замечательных и очень влиятельных альбомов и был исключительным концертным артистом. Фрэнк сыграл огромную роль в том, чем наш лейбл стал за прошедшие годы».

Сам лейбл тоже переживал период больших перемен: Миллер объявил, что EMI купила Mute за 23 миллиона фунтов. Он подчеркнул, что лейбл сохраняет «поразительную степень автономии, которая позволит ему функционировать независимо» и что новое положение вещей обеспечивает для Mute «такой уровень финансовой и организационной стабильности, которого у нас никогда прежде не было». В необычно откровенном интервью фанзину группы Erasure Миллер признался в том, что его компания в конце 90-х переживала финансовые трудности: «В конце концов, мы очень ослабли и были практически вынуждены заключить с кем-нибудь сделку, а хуже этого ничего нет: мы бы полностью утратили контроль. Потом нам повезло: Моби добился большого успеха, на некоторое время наши финансовые дела пришли в порядок, и в этом положении уже было можно заключить более выгодную сделку».

В то же время Mute заявили, что запускают дочерний лейбл под названием Toast Hawaii, созданный Энди Флетчером. Названный в честь никогда не издававшегося шуточного альбома, записанного в середине 80-х, на котором Флетч выступил в роли вокалиста, этот лейбл выпустил свой первый релиз летом 2002 года – сингл женского электронного дуэта Client в формате 10-дюймовой виниловой пластинки. Этот дуэт состоял из бывшей вокалистки Dubstar Сары Блэквуд и Кейт Холмс, жены бывшего босса лейбла Creation Алана Макги; их яркий имидж – красные туфли на шпильках, блузки в тонкую полоску и серые юбки – был, откровенно говоря, более запоминающимся, чем их сдержанный электропоп. По словам Холмс, «мы хотели быть сексуальными банковскими клерками, которые занимаются музыкой – немного советский имидж; типа подавленная сексуальность в униформе».

Первый «полноценный» сингл Client, “Price Of Love”, вышел в апреле 2003 года, и с тех пор дуэт выпустил два альбома на Toast Hawaii, *Client* (2003) и *City* (2004), которые они продвигали при помощи активной международной гастрольной деятельности, причём Флетчер часто присоединялся к ним в качестве диджея на разных вечеринках и фестивалях. В записи второго альбома, *City*, приняли участие Мартин Гор (бэк-вокал в песне “Overdrive”) и

участники The Libertines Пит Доэрти (“Down To The Underground”) и Карл Барат (“Pornography”). Кроме того, Гор вместе с бывшей вокалисткой Propaganda Клаудией Брюккен написал песню “Cloud 9”, которая вошла в дебютный мини-альбом проекта OneTwo – дуэта Брюккен с Полом Хамфрисом из Orchestral Manoeuvres in the Dark. Пока Depeche Mode находились в отпуске, Гор, по слухам, успел также записать партию гитары в песне Гвен Стефани “Wonderful Life For Him”, но эта песня не была включена в её альбом *Love. Angel. Music. Baby.* Так же как Флетчер, Гор начал карьеру диджея, но его вкус тяготел к минимал-техно, какое играют на фестивалях электронной музыки вроде барселонского Sonar. По словам Флетчера, «честно говоря, он играет музыку для кладбища. Он не самый весёлый диджей в мире. Он отказывается играть треки, о которых хоть кто-то слышал. У меня немного более лёгкий подход».

Проведя почти год в относительном бездействии, Depeche Mode ненадолго снова появились на публике в октябре 2002 года, когда журнал *Q* присудил им специальную премию за инновации в музыке (“Innovation Award”) – за «творческий подход, изобретательность и мужество перед лицом трудностей». Ещё более высокая честь была оказана Depeche Mode месяц спустя: звезда кантри Джонни Кэш выпустил кавер на “Personal Jesus” на своём альбоме *American IV: The Man Comes Around*, спродюсированном Риком Рубином. Кэш признавался: «Это, наверное, самая христианская песня, которую [я] когда-либо записывал. Не знаю, имел ли это в виду автор песни, но она именно такая… Она о том, кто утешит тебя, даст тебе совет, подставит тебе плечо, возьмёт тебя за руку – о твоём личном Иисусе». Дэйв Гаан был «потрясён» этой версией песни, но, по его словам, Гор отреагировал на новость со своей обычной сдержанностью: «Мартин сказал: “Да, вроде, неплохо получилось”. Я говорю: “Мартин, это же как будто твою песню спел Элвис!”».

Глава 14
Страдай хорошо, 2002–2006

Хотя репутация Мартина Гора как автора песен с годами только укрепляется, его первый за четырнадцать лет сольный релиз состоял, как у Джонни Кэша, из кавер-версий. Выход альбома предварял сингл “Stardust” – песня Дэвида Эссекса, – как будто Гор из зоны комфорта, которую ему давал электропоп, иронично прокомментировал рок-н-ролльные эксцессы, через которые прошли Depeche Mode. Эта песня впервые прозвучала в одноимённом фильме 1974 года, в котором похожий на пророка певец Джим Маклейн (его играет сам Эссекс) добивается исполнения всего, о чём мечтал, но обнаруживает, что теперь живёт пустой жизнью, построенной на алчности, нравственном разложении и подстёгиваемом наркотиками самообмане. Хотя Гор позже признавал, что “Stardust” «действительно описывает одиночество, которое иногда испытывает каждая рок-звезда», он отрицал, что именно поэтому записал эту песню. К сожалению, версия Гора, в отличие от оригинала, не попала в Топ-10 чартов: она не поднялась выше 29-го места в Германии и 44-го в Великобритании.

Гор записал *Counterfeit 2* целиком в своей домашней студии в Санта-Барбаре, которая на буклете диска называется Electrical Ladyboy (шуточная отсылка к нью-йоркской студии Electric Lady, где записывался, в том числе, Гаан). С помощью сопродюсеров Пола Фригарда и Эндрю Филпота Гор создал электронные версии песен, которые в большинстве своём известны гораздо больше широкой публике, чем материал его первой пластинки *Counterfeit* 1989 года. Он превратил “Tiny Girls” Игги Попа в космический лаунж, а “Oh My Love” Джона Леннона засияла новым, искусственным светом, хотя её текст всё так же описывает чудо природы. Лирическая зарисовка Лу Рида “Candy Says” получила простую аранжировку, но версия “Loverman” Ника Кейва – нечто более амбициозное, хотя в конечном счёте из-за ограниченных возможностей дрожащего фальцета Гора она была обречена на неудачу. В целом полная глитчей блюзовая электроника *Counterfeit 2* обладает неброской привлекательностью, особенно песня кантри-музыканта Хэнка Томпсона “I Cast A Lonesome Shadow” – один из самых атмосферных моментов на альбоме. Убедительно звучит уже открывающая альбом песня “In My Time Of Dying” Блайнд Вилли Джонсона, которую играли Боб Дилан и Led Zeppelin. С другой стороны, кавер на песню Брайана Ино “By

This River” (с альбома *Before And After Science* 1977 года) и милая, но проходная версия “In My Other World” Джули Круз словно бы благостно тают в воздухе и не содержат ни одной свежей идеи или нового ракурса. Оживляют этот вяловатый синтезаторный альбом разве что “Lost In The Stars”, малоизвестный номер из одноимённого мюзикла, и мрачная трип-хоп-версия “Das Lied Vom Einsamen Mädchen”. В целом альбом нельзя назвать провальным, но Гор довольствовался миленькими аранжировками с деликатным перестуком электроники (который зачастую недалеко отстоит от звучания *Exciter*) и эпизодическими вкраплениями гитарного бренчания. Кроме того, Гору нелегко поддерживать слушательский интерес к своему голосу на протяжении всего диска: по-видимому, без агрессии и энергии Гаана Гор как вокалист скрывается в своей раковине.

Даже всегда позитивно настроенный Энди Флетчер, услышав *Counterfeit 2*, сказал, что он, пожалуй, сделан больше для себя, чем для публики, и что самый природно одарённый музыкант Depeche Mode мог бы шире продемонстрировать свои способности и спектр своих влияний.

Неудивительно, что *Counterfeit 2*, выпущенный на Mute в апреле 2003 года, не завоевал любовь публики: в Великобритании альбом не попал даже в Топ-75, правда, в Германии он добрался до 12-й строчки. Рецензенты по большей части были безжалостны; Питер Кэшмор из журнала *NME* издевательски описывал его как «бесформенное болото тренькающих и пищащих звуков и бессвязных электронных наигрышей… “Candy Says” The Velvet Underground и “Oh My Love” Джона Леннона поднимаются над этой трясиной, но то, что Гор творит с “Loverman” Ника Кейва и The Bad Seeds, прямо запрещено Женевскими конвенциями. Лучше сиди дома и пересчитывай свои деньги».

Дориан Лински из *The Guardian* тоже был в ужасе от кавера на “Loverman”: «Человеку с таким голосом, как у Гора, вообще нельзя петь песни Ника Кейва – даже на спор». Обзор в *Q* завершался лаконичным приговором: «Его вкусы в музыке – классика, его аранжировки – нет». Рецензент из *Mojo* ближе подошёл к истине: «Местами захватывающе… но Гор не всегда в достаточной мере использует поразительное манерное/женственное качество своего голоса». Этому вторит рецензент из *Uncut*: «Голос Гора, резкий и нестабильный, как у мальчика из хора, не обладает глубиной и царственностью голоса Гаана, но при этом он не боится рискованных, амбициозных ходов». Только в американском *Billboard* этот проект приняли с энтузиазмом: «Аранжировки Гора излучают живую, нутряную эмоциональность, мучительную незащищённость и великолепную интенсивность».

Для того, чтобы продвигать *Counterfeit 2*, Гор даже решил сыграть несколько сольных концертов – а именно восемь – под названием «Вечер с Мартином Л. Гором», и первый из них состоялся в Стокгольме 22 апреля. Кроме материала с нового альбома он исполнял “Never Turn Your Back on Mother Earth” группы Sparks (кавер на неё выходил на первой пластинке *Counterfeit*) и некоторые классические вещи из репертуара Depeche Mode: “Sweetest Perfection”, “Only When I Lose Myself”, “A Question Of Lust”, “Shake The Disease”. Кампания по продвижению альбома внезапно оборвалась в ноябре 2003 года, когда запоздало вышел *Loverman EP2* – DVD-сингл со съёмкой исполнения пяти номеров с *Counterfeit 2* в Милане. Даже в Германии этот сингл не поднялся выше 53-й строчки чартов.

К этому времени тщательно выстроенные, утончённые записи чужих песен, которые делал Гор, оказались совершенно в тени сольной карьеры Дэйва Гаана. Харизматичный вокалист Depeche Mode заявил о себе как о самостоятельном артисте 19 мая 2003 года, выпустив сингл “Dirty Sticky Floors”, который занял в Германии 6-е место, а в Великобритании – респектабельное 18-е. Первое впечатление, которое произвела эта запись: Гаан мог бы сделать карьеру на собственных песнях, пусть и в узких стилистических рамках стандартного альтернативного рока с блюзовым оттенком. Что касается содержания, то, как и записанная Гором “Stardust”, песня Гаана, по-видимому, рассказывала о периоде безумных эксцессов, который его группа пережила в начале 90-х, причём Гаан показал, что умеет и готов посмеяться над самим собой. В интервью каналу VH1 он признавался: лично для него «так называемая» гламурная сторона рок-н-ролльной жизни означала то, что он оказывался «на каком-то грязном, липком полу (dirty, sticky floor) каждый божий день, например, в каком-нибудь кошмарном туалете очередного клуба или – чаще всего – на моём собственном грязном, липком полу в моей собственной ванной». В том же интервью Гаан рассказал, что в это время в его квартире в Санта-Монике с ним обитали две огромные куклы – Железный Дровосек и Лев из «Волшебника страны Оз» (обе они упоминаются в тексте “Dirty Sticky Floors”): «Я до смерти достал всех своих друзей, и компанию мне составляли эти куклы. По ночам они со мной разговаривали. Разумеется, долго они не протянули!» Позже он рассказал подробности в интервью журналу *Uncut*: «Железного Дровосека я в конце концов пристрелил, он был просто кошмар! Такая жуткая кукла, как у чревовещателя, а меня просто охватила паранойя. Эти куклы пугали меня до усрачки. Я был в квартире один и сзади за поясом носил пистолет 38 калибра, я боялся собственной

тени».

После “Dirty Sticky Floors” Гаан выпустил свой первый сольный альбом *Paper Monsters*, который одну неделю продержался в Топ-40 британских чартов, а потом с 36-й строчки опустился до 75-й. В Германии, главном оплоте поклонников Depeche Mode, альбом имел больший успех – там он занял 6-е место. Смысл названия альбома заключался в том, что раньше Гаан «впадал в ступор» от страха, но теперь осознал, что его прежние страхи – всего лишь «бумажные чудовища». В конце концов, ему ведь удалось справиться с одним из самых серьёзных вызовов в своей жизни – сочинить и записать первый собственный диск.

Этот процесс начался ещё в середине 90-х, когда Гаан показал Мартину Гору демо под названием “The Ocean Song”, сделанное на берегу океана: на записи он напевает свою мелодию и хлопает в такт. Depeche Mode тогда как раз работали над *Ultra*, но хотя Гаан утверждает, что его песня тоже имела шанс быть включённой в этот диск. В конце концов, и музыканты группы, и продюсер Тим Сименон решили, что она не вписывается в общую картину альбома. Как потом признавался Дэйв, он был «уязвлён» тем, что песню отвергли, и после этого ещё пару лет даже не пытался сочинять материал.

Впрочем, Гаан не отказался от “The Ocean Song” и в конце 1998 года показал её мультиинструменталисту Ноксу Чендлеру, больше всего известному своей работой с The Psychedelic Furs и с разными проектами Сьюзи Сиу. О Чендлере Гаану рассказал его приятель, сессионный музыкант Виктор Индриззо, который в Лос-Анджелесе тоже прошёл через трудный период и, пока приходил в форму, некоторое время жил у Дэйва. Послушав песню на диктофоне, они решили сочинять песни вместе, и так демо “The Ocean Song” превратилось в законченную вещь под названием “Closer”. Следующие два года они работали над идеями в квартире Чендлера в Нью-Йорке, в Ист-Виллидж, переходя из гостиной в крошечную домашнюю «студию» и обратно; в студии помещались только два человека, несколько музыкальных инструментов (когда Чендлер доставал виолончель, было уже не развернуться) и Pro Tools. Гаан рассказывал: «Мы собирались один или два раза в неделю, сидели, болтали, пили много кофе, потом работали час, но каждый раз, когда я уходил, я уносил что-то новое. Я уходил с чувством, что мы чего-то достигли, и я был очень доволен».

Они продолжали обмениваться идеями и в то время, когда Гаан работал над альбомом *Exciter*. Более того, он вспоминает, что даже показал Мартину несколько демозаписей, однако его

реакция была неопределённой: «Он [Мартин] покивал головой и дал мне понять, что песни очень неплохие, но так и не сказал: “Отлично, давай запишем какие-то из них на нашем альбоме”». Энди Флетчер тоже вспоминает этот разговор в интервью журналу *Q*: «Дэвид всё сделал неправильно. Он включил свои песни, когда Мартин был пьян. Мартин как-то их прокомментировал, а когда протрезвел, то уже не помнил, что говорил». В конце концов, Гаан так и не предложил свои песни группе, а Гор про них не спрашивал, но на этот раз начинающий автор не сдавался. Он продолжал «записывать на диски какие-то идеи и посылать их Ноксу» при помощи одного из звукорежиссёров, работавших над *Exciter* в Санта-Барбаре.

К 2002 году у Гаана и Чендлера накопилось примерно 15 песен, достаточно сильных для того, чтобы преодолеть скептическое отношение Дэниела Миллера к их творческому партнёрству. «Мнение Дэниела обо мне было совершенно неправильным, – говорит Чендлер. – Он считал меня таким суперпрофессиональным попсовым продюсером из Лос-Анджелеса, а это не имеет ко мне никакого отношения». Mute решили взяться за их альбом, и поручили заниматься этим проектом менеджеру Depeche Mode Джонатану Кесслеру. «Люди в команде Depeche Mode ко всему относятся осторожно и ревниво-покровительственно, что совершенно понятно, – улыбается Чендлер. – Они склонны нервничать. Они не любят перемен – это тем или иным образом касается и творчества, и бизнеса. Но мы решили работать с уже сложившейся командой, и с Дэниелом был замечательно работать, он очень нас поддерживал».

Миллер также приложил руку к тому, что записывать альбом позвали Кена Томаса, продюсера Sigur Rós. Гаан был большим поклонником этой исландской группы, и ему очень импонировала идея поработать с этим спокойным, тихим англичанином, так что они все встретились в Нью-Йорке, чтобы обсудить проект. «Поговорив с Дэйвом, мы решили, что будем делать альбом, над которым ему будет приятно работать, – говорит Томас. – Он хотел сделать альбом в своё удовольствие». Впрочем, новый продюсер ясно дал понять, что ему будет неинтересно делать стандартный гитарный альбом: «Мне кажется, поначалу они хотели сделать альбом более роковым, – вспоминает Томас, – но это шло в разрез с моими предпочтениями, да и Mute никогда бы этого не позволили». Впоследствии Гаан подтвердил это в интервью журналу *Uncut*, сообщив, что изначально хотел собрать «нью-йоркскую гаражную группу… чтобы как можно дальше отойти… от Depeche Mode».

Сначала Гаан, Чендлер и Томас пробовали разные идеи в

одном нью-йоркском лофте, а потом, в конце лета 2002 года, перебрались в недорогую студию на верхнем этаже Electric Lady Studios. Время и бюджет были строго ограничены: в то время американский релиз альбома ещё не был подтверждён. Почти всегда рабочий день начинался одинаково, и эта рутина сильно отличалась от прошлого опыта Гаана в Electric Lady, когда он записывал *Ultra*. «Мы знали, что у нас есть определённое количество времени [приблизительно шесть недель на запись и три недели на сведение], так что мы работали как следует, – объясняет Томас. – Утром Дэйв приходил со стаканчиком кофе из “Старбакса”, и ещё он ходил на встречи Общества анонимных алкоголиков. Он уже работал раньше в большой студии на Electric Lady, но почти ничего об этом не помнит. Видимо, тогда он не вёл трезвый образ жизни». Томас добавляет: «Дэйв всё время прикалывался – у него прекрасное чувство юмора, и половину времени мы просто катались по полу от смеха. Он замечательно пародировал самых разных людей, от Кита Ричардса до Флетча!»

Они быстро сделали много материала, экспериментируя с разными музыкантами (включая «потрясающий струнный ансамбль») и инструментами; например, Гаан играл на электропиано. Правда, этот свободный подход к делу имел свои ограничения, что с готовностью признаёт Чендлер: «Идей нам всегда хватало, но все из них были успешны». Кена Томаса, который имел также опыт работы с Buzzcocks, Wire, Public Image Ltd. и Einstürzende Neubauten, Чендлер называет «концептуально мыслящим человеком, который дал альбому необходимую сфокусированность». Что касается самого продюсера, то он утверждает: «В этой музыке не было ничего глубокого и многозначительного. В этом смысле он похож на Sigur Rós. Он немного детский. Мы старались, чтобы альбом получился простым и чистым».

Работа над музыкой шла с почти неослабным энтузиазмом, но над текстами Гаану пришлось попотеть. Томас: «Когда мы только начали, он немного переживал из-за этого. Ему было страшно. Что касается текстов, он не Боб Дилан и знает об этом. Он сказал мне однажды: “Я в пятнадцать лет ушёл из школы, я не читал всех этих книжек”. Иногда мы меняли слова, если они были слишком дурацкие. Но если они работали, если они выражали что-то, это было самое важное».

В результате *Paper Monsters* получился искренним и смелым альбомом. В песне “Bottle Living” Гаан лаконично и с иронией называет себя «человеком в чёрном… сегодня он не придёт домой» (“man in black… he won’t be home tonight”). В интервью Гаан объяснял: ««“Bottle Living” это песня о моём альтер эго, это

парень внутри меня, которому достаточно одного стакана, и он сядет в баре с каким-то совершенно незнакомым человеком и будет ночь напролёт нести всякую чушь». Что же касается музыки, то небрежный глэмовый рифф и хриплая губная гармошка отлично справляются со своим делом и не грозят никакими сюрпризами. Ещё лучше получилась “Black And Blue Again”, которую Гаан написал после ссоры с женой: «Я осознаю, что иногда причиняю вред окружающим, и я всё ещё способен сильно ранить человека». Гаан в мягкой, крунерской манере поёт свой откровенный текст, который в его исполнении звучит словно мрачное предзнаменование, а с точки зрения музыки это один из самых динамичных треков на всём альбоме. Ещё одна примечательная песня – более нежная “Hold On”, чистая и прекрасная. Впрочем, при всей страсти Гаана и первоклассной работе его товарищей, нельзя сказать, что альбом получился целиком без изъянов. Среди упущений – “Hidden Houses” (песня о «тайной жизни людей»), в которой замечательный, в духе The Cure, куплет с плавно текущим, работающим с полной самоотдачей вокалом Гаана сменяется припевом, в котором один лишь ор и ни намёка на мелодию. Великолепное вступление “Stay” напоминает о работе Кена Томаса с Sigur Rós, но после этого многообещающего начала песня начинает буксовать. “A Little Piece” – нежная, но безликая, а “Bitter Apple”, в которой доминируют струнные, полна музыкальных идей, но её портит один из худших текстов, которые когда-либо писал Гаан: “We laughed so hard it caused some pain, two strangers standing in the rain” («Мы так смеялись, что стало немножко больно, – два незнакомца под дождём»). Что касается “I Need You”, её явно включили в альбом только потому, что в нём не хватало быстрых песен. По словам Кена Томаса, её текст «касается отношений между Дэйвом и Мартином. Её сделали довольно быстро, и она с юмором». Если это правда, слова “you’ll always need me more than I need you… This time it’s all about me” («Ты всегда будешь нуждаться во мне больше, чем я в тебе… На этот раз главный – я») придают некоторое наглое обаяние этому в остальном ничем не примечательному треку. Что касается финального трека, “Goodbye”, его воздействие ослаблено тем фактом, что на *Paper Monsters* и так уже слишком много баллад.

Тем не менее, этот глубоко личный и порой очень трогательный диск показывает, что у Гаана есть потенциал, чтобы сделать действительно классный альбом. На нём есть три-четыре сильных песни и множество многообещающих фрагментов, которые держатся на страстном вокале Гаана и масштабном, очень текстурном звучании. По словам Нокса Чендлера, «Дэвид

непрерывно прогрессировал как автор песен. По моему мнению, *Paper Monsters* это только начало». Кен Томас соглашается: «Это правда, он постоянно растёт над собой и стал гораздо увереннее в себе, пока мы делали этот альбом». Тем временем, Гаан в 2003 году сообщил журналисту из *Q*, что всё ещё не дождался одобрения Мартина Гора: «Мартин так и не сказал мне, что думает о *Paper Monsters*. Кто-то говорил мне, что он не знал, как к нему отнестись, и не понял, почему я сделал этот альбом. Но Мартин вообще не даёт тебе никакой реакции. Это ужасно подавляет». В интервью Дэйву Симпсону из *The Guardian* Гаан снабдил свой рассказ дополнительными штрихами: «[Мартин] позвонил мне и сказал: “Я только что вернулся из отпуска и получил извещение с почты, что мне прислали диск, я его заберу, но сейчас я звоню спросить, нет ли у тебя телефона хорошего мануальщика”». «Я так и не услышал ничего конкретного, и это очень грустно, – заключил Гаан. – Что ему стоило позвонить и пожелать мне удачи?»

К счастью для неустойчивой самооценки Гаана, критики в большинстве своём хорошо отнеслись к его первому сольному проекту. В *NME* альбом назвали «исполненным достоинства, беспокойных чувств и европейского декаданса», в *Mojo* написали: «Это интригующая вторая часть депеш-модовского *Songs Of Faith And Devotion*, пьянящая своей поэзией зависимости и искупления; безжалостная и уже знакомая смесь богатых текстур синтезаторов, струнных и рок-инструментария и пульсирующих басов». *Q* пошли ещё дальше, назвав *Paper Monsters* «сентиментальным эпосом, в котором ранимость Гаана закутана в защитный кокон журчащего фортепиано и бурлящей электроники, сделанный сочувствующими ему студийными помощниками. Он наконец нашёл свой собственный голос». На Стивена Далтона из *Uncut* произвели впечатление «прелестные колыбельные… На альбоме преобладает настроение освобождения, эмоционального спасения и спокойствия после бури». Рецензент *Sunday Times* от лица Гаана бросил перчатку, назвав *Paper Monsters* «впечатляющим альбомом, который показывает, что у Мартина Гора, главного автора песен в Depeche Mode, есть серьёзный конкурент». В Америке альбом не имел коммерческого успеха и реакция была спокойной, но автор журнала *Blender* пришёл к тому же выводу, что и рецензент *Sunday Times*: «Качество [материала] показывает, что Depeche Mode не помешало бы включить несколько песен Дэйва Гаана в свой репертуар».

Смелый и отважный проект, *Paper Monsters* явно понравился многим людям благодаря тому, что резко контрастировал с

приятным, но отстранённым альбомом *Counterfeit 2* Мартина Гора, который вышел на несколько недель раньше. Музыка Гаана гораздо сильнее действует на слушателя и построена на жизненном опыте автора, в то время как Гор, по-видимому, отгородился от реального мира и затерялся в блаженном мире своих грёз, окутывая все песни одинаковой синтетической атмосферой.

Тем временем, заключив новый издательский договор с Universal Music, Гаан выпустил свой первый хит-сингл – “I Need You” заняла 27-е место в Великобритании. Помимо неё в диск в качестве би-сайда была включена песня “Closer” и несколько ремиксов, один из которых был сделан проектом Ladytron. Кроме того, в 2003 году Гаан спел в треке “Reload” продюсера Junkie XL на его альбоме *JXL: A Broadcast From The Computer Hell Cabin*. Что ещё важнее, фронтмен Depeche Mode отправился в мировой сольный тур из семидесяти концертов, а в состав аккомпанирующей группы входили в том числе Виктор Индриззо и Нокс Чендлер. Чендлер утверждал, что «за кулисами не было стопроцентной трезвости, как у Aerosmith: некоторые люди не пили, а другие пили – и немало!» Тур начался 5 июня 2003 года в Цюрихе (Швейцария). Программа была щедро сдобрена классическими песнями Depeche Mode. Как совершенно справедливо заметил Гаан, «было бы эгоистично играть только мои собственные вещи». Среди них были рокерские, гитарные версии “Walking In My Shoes”, “I Feel You” и “Never Let Me Down Again”, а также – на бис – минималистичная версия “Enjoy The Silence”. Концерты проходили на совершенно разных сценах: фестиваль Гластонбери, клубы в США, огромные залы и стадионе в Европе, включая бывшие страны Варшавского договора. «В Германии и России Дэйву оказывают особенный приём, – вспоминает Чендлер, – за ним всюду ходили люди. Он называет их “чёрный рой”, и они всё время болтались перед нашими отелями. Иногда он не хотел выходить из отеля. Должен признать, после Европы Штаты нас немного разочаровали». В Великобритании Гаан дал несколько очень мощных концертов, включая два вечера в лондонском Shepherd’s Bush Empire, и посетившие их незашоренные представители прессы были впечатлены. Алексис Петридис из *The Guardian* оценил концерт на 4 балла из 5 и написал: «Публика подпевает “Enjoy The Silence”, исполнявшейся на бис, и Гаан, по-видимому, получает огромное удовольствие». Гэвин Мартин из *The Independent* поддержал Гаана с ещё большим энтузиазмом: «Если его задачей было расшевелить своих давних товарищей, он, вероятно, добился успеха… Когда Depeche Mode соберутся снова, баланс сил у них изменится».

Энди Флетчер и мама Дэйва Гаана пришли на концерт в Shepherd's Bush, а чуть позже Алан Уайлдер совершил редкую вылазку из Сассекса, чтобы попасть на концерт Гаана в лондонском Carling Hammersmith Apollo (билеты на все три тысячи с лишним мест были распроданы без остатка). Что касается Мартина Гора, то он пришёл на концерт Гаана в лос-анджелесском Wiltern Theater 25 августа 2003. «Я пошёл на концерт его сольного тура, – прокомментировал он позже, – и это было совсем не так странно, как я думал. Люди ожидали, что я плохо отреагирую, но ничего подобного».

Кампания по продвижению *Paper Monsters* завершилась выпуском третьего сингла, "Bottle Living"/"Hold On", который занял 19-е место в Германии и 36-е в Великобритании, а также DVD *Live Monsters* (февраль 2004). Его показали на 30 экранах по всей Америке, но сам концерт из пятнадцати номеров, снятый в июне 2003-го в парижском зале Olympia, вызвал у поклонников и критиков смешанную реакцию. Наиболее позитивный отзыв напечатали в *The Guardian*: «Концерт – любимые песни Depeche Mode плюс новый материал – это рок-н-ролл на всю катушку, а харизма меланхоличного, покрытого татуировками Гаана заставляет дам визжать, а мужчин рычать в приступе преданного обожания». Акин Оджиму из *The Observer* был меньше очарован этой фигурой, «кривляющейся, как Игги Поп», и присудил DVD два с половиной балла из пяти. Была также выпущена довольно бессмысленная аудиоверсия этого концерта, *Soundtrack To Live Monsters* – только в цифровом формате для скачивания.

Хотя многим поклонникам тур понравился, других всё больше раздражали высказывания Гаана в прессе, который он делал при продвижении своего сольного проекта. По словам Нокса Чендлера, «пришло какое-то количество фанатов Depeche Mode, очень рассерженных словами Дэйва». В нескольких интервью Гаан заявил, что стал «старше и мудрее» и понял, что установившиеся отношения внутри Depeche Mode «больше не работают, прямо как наркотики, [которые он принимал]». В интервью *Q* он, кажется, прошёлся по Флетчу за его небольшой вклад в музыку на концертах и вообще всё больше говорил о Depeche Mode как о своём дуэте с Гором. Что же касается этих отношений, Гаан сказал, что «сердит» на Мартина, и жаловался на «неестественную атмосферу в студии» у Depeche Mode, которая его «очень подавляет». На страницах журнала *Rolling Stone* Гаан поставил Гору ультиматум: «Если он не готов принять идею, что мы с ним оба принесём на студию свои песни и будем поддерживать друг друга, то я не вижу смысла продолжать и записывать очередной альбом Depeche Mode… Знаете что? Сейчас

мне на самом деле всё равно». В запальчивости Гаан даже усомнился в том, что между участниками группы сохранились дружеские отношения: «В группе существует куча правил и ограничений: Мартин – автор песен, Дэйв – певец и фронтмен, а Флетч развлекается и становится на сторону Мартина, хотя и они уже не так близки, как были раньше». Энди Флетчер еле сдерживал раздражение: «Дэйв совершенно не прав, говоря об этом, мы с Мартином – друзья, и вообще-то я думал, что Дэйв тоже наш друг. Он сказал много такого, что ошеломило нас обоих, но он просто хотел заявить о себе как о самостоятельном артисте – сказать: “Привет, я Дэйв Гаан, а это мой сольный альбом”. Мы встретимся в конце года [2004], и тогда Дэйву придётся объяснить нам, что побудило его говорить всё это». Что касается Мартина Гора, то его оскорбили слова Гаана о рабочих методах группы, особенно когда тот заявил, что остальные «используют» его как «музыкальный инструмент», и назвал *Exciter* «альбомом Мартина с моим голосом». Гаан продолжал: «Мартин иногда даже говорил мне, как петь некоторые пассажи». Гора рассердило, что его представляют каким-то «тоталитарным диктатором» и сделал ответный выстрел: «Сейчас я совсем не знаю, что ждёт нас в будущем. На мой взгляд, сейчас [вероятность] появления нового альбома Depeche Mode становится всё меньше. Я всегда смотрел на перспективу нового альбома Depeche Mode с оптимизмом; когда мы с Дэйвом занялись собственными проектами, мы собирались поговорить об этом в конце года, но теперь, насколько я вижу, он даёт понять, что больше не хочет быть частью Depeche Mode – что больше не хочет моих песен. Ну что же, если он больше не хочет этим заниматься, он может заняться чем-нибудь другим». Гор также отметил, что они уже давно не общались друг с другом напрямую: «Со мной он не разговаривает, он разговаривает с журналистами».

В 2004 году, с окончанием промокампании Гаана, последовало затишье, которое было прервано в октябре внезапным появлением нового хита Depeche Mode в верхней десятке британских чартов – ремикс на “Enjoy The Silence” занял 7-е место. Через неделю появился и сразу занял 24-ю строчку сборник ремиксов *The Remixes 81–04*, на котором песни Depeche Mode были представлены в версиях таких известных артистов, как Underworld, Goldfrapp (блестящее переосмысление “Halo”), DJ Shadow, Meat Beat Manifesto, Renegade Soundwave, Air и др. По случайному совпадению, ещё одним хитом осени 2004 года в Великобритании стал кавер Мэрилина Мэнсона на “Personal Jesus”, выпущенный в поддержку его сборника *Lest We Forget*.

Впрочем, помимо своего узнаваемого вокала, Мэнсон не привнёс в песню ничего нового.

К облегчению поклонников, Depeche Mode наконец преодолели разногласия и в конце года, как и планировалось, собрались снова. В декабре 2004 года Энди Флетчер рассказал журналу *Q*, что по общему решению в следующий альбом группы войдут и песни Гаана: «Это непростая история. Дэйв теперь пишет очень хорошие песни. Некоторые из них получат место на альбоме. Недавно он сказал нам, что написал двенадцать новых песен, и показал девять из них. Мы как будто посмотрели “Евровидение”. Но с тех пор он написал ещё пять. У Мартина тоже было всего штук пять песен, и ему надо было как следует поработать. И вот буквально на прошлой неделе Мартин позвонил мне – я в это время был в Греции, ехал в такси – и сказал, что написал свою лучшую песню. Он даже спел мне её по телефону, видимо, он и правда доволен». О том, что его песни войдут в новый альбом Depeche Mode, Гаан высказался так: «Сейчас, как мне кажется, Мартин воспринимает это как угрозу. Надеюсь, они примут мои песни. Посмотрим. Скучно не будет. А про одну из моих новых песен он даже сказал: “Мне нравится”. Это всё, что он сказал, но я посмотрел на него и такой: “Ого!”» Позже Гор прокомментировал: «Ситуация была такая, что либо ты принимаешь это, либо группа больше не работает вместе. Я бы не назвал это ультиматумом, но всем нам стало очевидно, что если Дэйв не станет участвовать в сочинении материала, то ему, скорее всего, будет неинтересно продолжать работать с группой». Они достигли компромисса: три песни на альбоме напишет Дэйв Гаан – не половину, как он изначально предлагал, хотя, по его признанию впоследствии, он и не ожидал, что остальные на это согласятся. Энди Флетчер сказал, что «Мартин и с тремя песнями, может быть, слишком расщедрился».

К записи музыканты приступили в начале 2005 года в студии Sound Design в Санта-Барбаре. Они собрали новую команду под предводительством Бена Хиллиера, который раньше продюсировал записи Doves и Blur (в частности, их отличный альбом 2003 года *Think Tank*). Это был идеальный выбор сразу в нескольких отношениях. Прежде всего, Хиллиер не «специализируется» на электронике, как Марк Белл, работавший над *Exciter*. Чем дальше, тем яснее, что, хотя предыдущий альбом стал звёздным часом для Гаана, ему было трудно «кайфовать» в ситуации, когда немалая часть музыки создавалась цифровым способом на лэптопах. По словам Гаана, когда он не пел, проекту не хватало энергии, и это может объяснять, почему он назвал *Exciter* «альбомом Мартина». В конце концов, если даже краем уха

послушать *Exciter* и *Counterfeit 2*, звуковое сходство между ними очевидно, и оба эти альбома абсолютно не похожи на *Paper Monsters* Гаана. С этим недостатком человеческого взаимодействия и сильным креном в сторону компьютерной музыки Хиллиер сразу же начал бороться: «*Exciter* был весь сделан на куче лэптопов: это занимает прорву времени, и все при этом маются от скуки – кроме того, кто, собственно, сидит за компьютером. Я хотел, чтобы у нас в работе было что-то живое, человеческое, концертное. Поэтому мы используем много аналоговых инструментов. Мне нравится, когда в музыке есть какой-то гуманизм. Мне кажется, людей это больше трогает, и этого, по-моему, не хватало на предыдущем альбоме. По-моему, *[Exciter]* прекрасный альбом с точки зрения звучания и идей. Блестящий альбом. Но я думаю, что это не очень хороший альбом для Depeche Mode. Такая свободная структура это здорово, и на нём есть очень красивая музыка, но, по моему мнению, сильные стороны группы остались неиспользованными».

В Санта-Барбаре Хиллиер немедленно создал атмосферу, в которой «каждый всё время рождал идеи», в чём бы это ни заключалось – они играли со старыми синтезаторами, колотили по барабанам (Хиллиер часто пробовал ритмы на настоящей установке), хватались за какие-то другие инструменты. На одном из первых записанных треков, “A Pain That I’m Used To”, Энди Флетчер сыграл на бас-гитаре. Эти идеи и приёмы напоминают методы работы Флада при записи *Violator* и *Songs Of Faith And Devotion*, поэтому нет ничего удивительного в том, что у Флада и Хиллиера общий менеджмент и что «новенький» продюсер проконсультировался с «ветераном Depeche Mode», прежде чем приступить к делу. «Он в каком-то смысле протеже Флада, – говорит Энди Флетчер. – Он из того же лагеря, у него похожим образом работает мозг. Как и Флад, он одинаково хорошо справится с рок-группой и электронным проектом. У него нет своего “саунда”, но он умеет быстро понять, в чём заключается индивидуальность группы и в каком направлении он хочет с ними двигаться». Дэйв Гаан: «Бен отлично умеет разделываться со всяким дерьмом, которое со временем появляется в отношениях членов семьи. Он моментально видит, какая у кого роль, и говорит: “Что за нелепость”. Мы хотели продюсера, который был бы для нас директором школы. Но он оказался похож на учителя изящных искусств – из тех, кто разрешит тебе покурить в кладовке».

Кроме того, благодаря решимости Хиллиера сделать так, чтобы все музыканты в студии «были заняты делом и творили», у группы получилось уложиться с записью в срок. Работа началась в

феврале, и закончить планировалось к 8 июля. «На самом деле, мы закончили *Playing The Angel* [как назвали этот альбом] на два дня позже, но это очень неплохой результат», – смеётся Хиллиер с явным облегчением. В конце концов, хотя Флетчер недавно говорил, что Depeche Mode не против в будущем поработать с Хиллиером ещё, в самом начале работы ему пришлось преодолеть некоторые трудности.

Хиллиер уже знал некоторые альбомы Depeche Mode («Я не был фанатом, но мне нравились *Ultra* и *Violator*») и, по своему собственному признанию, был обескуражен, когда услышал демозаписи Мартина Гора, в том числе “The Darkest Star”, “Precious”, “Free” и “A Pain That I’m Used To”: «Услышать их в таком черновом виде было тяжело. Моя первая мысль была: “Боже, тут ещё работать и работать”. Единственным исключением была “Precious” – полноценно проработанный и выдающийся трек. Но когда я послушал эти демо достаточное количество раз, то понял, что песни очень хорошие, и у меня на душе стало спокойнее».

Ещё Хиллиер вспоминает, что демозаписи «были довольно медленными. Они не звучали так энергично, как получилось у нас в результате». Это противоречит словам Гора о том, что под влиянием опыта диджейства он стал сочинять песни в более быстром темпе. Напротив, по-видимому, на первом этапе работы над альбомом Гор всё ещё был в плену медленного грува, который с точки зрения многих поклонников испортил *Exciter*. Специалист по компьютерной музыке Дэйв Маккрэкен, работавший над альбомом вместе с Хиллиером (и более всего известный своим участием в сольных альбомах Иэна Брауна), говорит, что все демозаписи Гора были сделаны в одном темпе, потому что Гору не хватало технических навыков: он не понял, что в программе Logic режим autoload («автозагрузка») определяет темп всех его проектов. «Мы изменили для него настройки, и тут-то и пошли новые, более быстрые песни, – смеётся Маккрэкен, но если это и шутка, то только наполовину. – Это одна из особенностей Depeche Mode. Они электронные панки. Они не ходят на цыпочках вокруг своей музыки, и мне это очень понравилось».

После того как Хиллиер сумел оценить демозаписи Мартина Гора, он столкнулся с другой трудностью: «Ещё до того, как появился я, они решили, что на альбоме будет три песни Дэйва Гаана, но должен признаться, что поначалу я вообще не был уверен в том, что мы сделаем этот альбом. В начале отношения между Дэйвом, Мартином и Флетчем были несколько натянутые. Был большой риск того, что если с чем-то возникнут сложности и

альбом не будет складываться легко и быстро, то они просто не доведут дело до конца. Например, я беспокоился, что они могут отказываться работать над песнями друг друга. Риск был большой, но они с самого начала вели себя прекрасно. Они были готовы пробовать всё что угодно».

Более того, Хиллиер считает, что благодаря наличию двух авторов песен, группа «обрела новую жизнь. Дэйв и Мартин соревнуются друг с другом, тут нет сомнений, но это стимулировало Мартина сочинять лучше. Начав работать над треками Дэйва, он пошёл и написал несколько новых песен: “John The Revelator”, “Damaged People”, “Lilian”. Всё это, по-моему, очень сильные вещи».

На Хиллиера также произвела впечатление смелость Гаана как автора: «Дэйв написал кучу песен, больше двадцати, разного качества, но это неизбежно, если автор предлагает тебе на выбор столько материала. Он был отважен и просто сказал: “Смотри, вот мои песни, выбирай, какие тебе нравятся”. По-моему, Дэйв крутой, он учится писать песни. Требуется смелость, чтобы соревноваться в этом с Мартином. Многим просто не хватило бы мужества, потому что Мартин – один из лучших ныне живущих сонграйтеров. У Дэйва дальше будет получаться только лучше. То, что он вручил мне, было уже гораздо лучше, чем его сольный альбом».

По отзыву Хиллиера, демо Гаана, записанные с давними товарищами Эндрю Филпотом (сопродюсером *Counterfeit 2* Мартина Гора) и Кристианом Айгнером (концертным барабанщиком Depeche Mode), были сделаны «в русле его сольного альбома, только с более жёстким цифровым, электронным саундом, очень проработанные. Для демозаписей они были даже слишком серьёзно спродюсированы. Мы убрали из этих песен всё кроме самого главного, стали работать над ними с нуля, и это развязало нам руки».

Например, Хиллиер описывает работу над первым треком Гаана, за который они принялись, – “I Want It All” (рабочее название – “Everything”): «У Мартина и Дэйва Маккрэкена была куча идей. Они хотели поменять кое-какие аккорды, а Мартин придумал партию гитары для припева, и он зазвучал очень экзотически. Он стал тонально богаче». Хиллиер утверждает: «Дэйв принял редактуру на ура. Он немножко сориентировался, и сразу стал открыт самым разным идеям. Думаю, он просто понял, как это круто – когда над твоим материалом работает один из лучших авторов песен в мире». Продюсеру вторит Дэйв Маккрэкен: «Когда Мартин придумал безумные аккорды для этого трека, Дэйв кричал, как болельщик на стадионе, он говорил:

“Давай так и сделаем!” Дэйв был очень открыт и вкладывал в процесс всего себя без остатка, а Мартин сидит в уголке и делает все эти потрясающие, прекрасные вещи».

Отношение Гаана к собственным демо имело побочный эффект. «На предыдущем альбоме Мартин, по-видимому, хотел, чтобы его песни оставались в практически неизменном виде, как он их записал на демо, – говорит Хиллиер. – Возможно, это объясняет, почему альбом получился именно таким. На этот раз всё было иначе. Дэйв позволил Мартину радикально редактировать его песни, поэтому Мартин не мог держаться за свои демо и не давать ничего в них менять, и в результате у нас было гораздо больше свободы, в том числе при работе над песнями Мартина».

Хиллиер считает, что песни Дэйва Гаана пошли Depeche Mode на пользу, но он также подчёркивает вклад Энди Флетчера: «Я искренне убеждён, что Depeche Mode не могли бы существовать без Флетча. Остальные двое могут обойтись без группы и просто делать сольные альбомы. Флетч сохраняет группу в целости. Ещё он очень полезен тем, что заставляет Мартина доводить работу до конца. Мартин такой талантливый автор и музыкант – ему не нужно фиксировать все свои идеи, чтобы представить, как должна звучать песня. Но Флетч повернётся к нему и скажет: “Я не понимаю, Мартин, – сделай так, чтобы я понял”».

«Ещё Флетч очень беспокоится, если музыка получается непохожей на Depeche Mode, и в этом вопросе я полагался на него. Он умеет безошибочно расслышать то, что ему понравится, и это очень важно. В каком-то смысле это важнее всего, и Depeche Mode это доказывают. Кто-то из них может не играть в очередной песне, но у каждого есть мнение обо всём. В некоторых группах музыканты интересуются только своими собственными партиями – скажем, басист играет своё, а до остального ему и дела нет. А парням в Depeche Mode гораздо больше интересен окончательный продукт. У них в каком-то смысле очень современный подход. Это хороший метод работы. Это немного похоже на то, к чему стремятся Radiohead: когда никто не знает, кто из музыкантов какую партию играет, и люди просто слушают музыку».

Что касается личных отношений между участниками группы, Хиллиер также отметил интересную перемену. Раньше Гаана расстраивала сдержанность Гора, особенно в трудный для Дэйва период начала 90-х. На *Playing The Angel* Гаан намекает на это в своей песне “Suffer Well”, которая начинается со строчки “*Where were you when I fell from grace*” («Где ты был, когда я сбился с пути?»). «Я определённо их подколол, – говорит Гаан. – Писал я не об этом, но когда я потом пел эти слова, то обращался к

Мартину. Я как будто говорил ему: “Почему ты не понимал тогда, что больше всего я нуждаюсь в тебе? Когда я полз по полу той квартиры в Санта-Монике, внутри я как будто орал: Где же ты, мать твою?”». Гор всё так же плохо умеет говорить о своих чувствах, но во время записи *Playing The Angel* в помощи нуждался уже он сам, потому что как раз тогда он переживал болезненный развод с Сюзанной. В этих обстоятельствах музыканты сплотились как никогда прежде. «Они определённо собрались и поддержали Мартина, которому в тот момент было несладко, – признаётся Хиллиер. – Думаю, Мартину очень помогло, что вокруг были старые друзья. Флетч очень беспокоился из-за того, в каком настроении иногда бывал Мартин, и он ходил пить с ним кофе и разговаривать. У Дэйва очень хорошо получалось рассмешить Мартина, например, он рассказывал о собственных расставаниях, которые иногда были похожи на очень чёрную комедию».

Гор говорит о своей драме в песне “Precious”, вышедшей на сингле в октябре 2005 года. Это самая откровенная песня в его карьере, написанная для его троих детей – Вивы Ли, Авы и Кало Леона: “My God what have we done to you… I pray you learn to trust / Have faith in both of us / And keep room in your hearts for two” («Боже, что мы с вами сделали… Я молюсь, чтобы вы научились доверять, / Имели веру в нас обоих / И оставили в своих сердцах место для двоих»). «Меня иногда обвиняют в эмоциональной закрытости, и это правда – до некоторой степени, – признался Гор в интервью журналу *Mojo*, когда альбом был закончен. – Иногда мне трудно справляться с жизнью. Мне помогает музыка. Это такая терапия… Конечно, в моей жизни были вещи, из-за которых я испытываю чувство вины. Сейчас у меня идёт развод. У меня трое детей. Я чувствую, что загубил свой брак. Я испытываю вину перед детьми. Может быть, этот брак и так какое-то время был притворством. Может быть, я чувствовал вину из-за этого уже… не знаю, сколько лет».

“Precious”, с её прекрасной лаконичной мелодией и поблёскивающим, немного ретро-электронным звучанием, добралась до 4-й строчки в британских чартах – лучший результат для Depeche Mode, наравне с “People Are People” и “Barrel Of A Gun”. Через две недели вышел *Playing The Angel* – один из лучших альбомов в их карьере. Записанный в Санта-Барбаре, Нью-Йорке и Лондоне, это мрачный и грязный электронный альбом, в котором слышна интенсивность, какой у Depeche Mode не было со времён *Songs Of Faith And Devotion*. И *Ultra*, и *Exciter* – недооценённые альбомы, но они раскрываются не сразу и требуют нескольких прослушиваний. Напротив, *Playing The Angel* сразу

берёт слушателя за горло – особенно первые пять песен, последняя из которых – “Precious”. Depeche Mode заявляют о своих намерениях первым же звуком альбома – резкой, искажённой сиреной, которой начинается “A Pain That I’m Used To”. «После тонкости и продуманности *Exciter* было хорошо начать альбом с чего-то яркого, агрессивного, захватывающего, – говорит Хиллиер. – С чего-то громкого и уродливого». Сама песня, видимо, рассказывает об эмоциональном хаосе после разрыва: на место ежедневной муки неработающих отношений приходит калейдоскоп чувств, которые, кажется, сменяются каждую секунду. Песню разносят в клочья взрывы индустриального саунда, и они достигают кульминации в хорошо запоминающемся, как всегда, припеве, благодаря которому “A Pain That I’m Used To” в декабре 2005 года стала вторым синглом с альбома. В диск также вошли ремиксы, сделанные Goldfrapp и Стюартом Прайсом (он же Жак ле Конт). Похожим образом сделана “The Sinner In Me”, в которой по красивой мелодии Гора скребут жестяные тембры аналоговых синтезаторов, бьются и трутся о неё. “John The Revelator”, возможно, лучшая из этих песен: Гор переделал старый стандарт блюза/госпела в филиппику против пророка. В музыкальном отношении эта песня не уступает по мощи “I Feel You”, но лишена элементов рока. «После Санта-Барбары мы отправились записываться в Нью-Йорк, и это было очень продуктивное время, – вспоминает Хиллиер. – На второй день Дэйв записал свой фантастический вокал в “John The Revelator”, и я понял, что нас ждут отличные деньки». Гаан спел очень мощно, как будто сдувал крышу с дома трёх поросят. «Дэйв – поразительный певец, – заявил Хиллиер. – Он каждый день распевается в течение часа. Каждый день – любой другой певец, с которым мне приходилось работать, свалился бы на неделю с больным горлом. Он вокалист-силач, бодибилдер – мистер Вселенная голосовых связок».

После многообещающей “Hidden Houses” на *Paper Monsters* Гаан раскрылся на “Suffer Well”: отличное название, интригующий текст, мелодия, дающая надежду в то время, как его «выдирают» из «самой чёрной комнаты», и продакшн в стиле *Violator*, в котором шершавые текстуры смешаны с чистым электронным звуком в традиции Kraftwerk. После первых пяти песен альбом меняет курс. “Macro” – спетая Гором странная полубаллада, в которой излагается немного хипповское видение космоса – хотя источник озарения остаётся неясным: то ли какой-то наркотик, то ли секс, то ли духовная практика, то ли сочетание всего этого вместе. «Для меня это старомодная песня в духе 30-х, – говорит продюсер. – Она и “Precious” – эти две песни меньше

всего изменились по сравнению с демозаписями Мартина. Поёт он их просто уморительно. Это одна из моих любимых песен на альбоме». Темп снижается ещё немного с песней Гаана “I Want It All”, посвящённой его постоянной внутренней борьбе с самим собой: «У меня есть всё, что мне нужно, так почему же я не вижу этого, не ценю то хорошее, что есть у меня в жизни, а вместо этого делаю всё, чтобы это разрушить? Я по натуре склонен находить во всём отрицательные стороны, даже если взять что-то хорошее – хоть мою чудесную жену, хоть моих чудесных детей. И меня тянет к вещам, которые приносят мне вред, – это необязательно наркотики или алкоголь, но просто такой принцип: у меня есть что-то хорошее, я это уничтожаю и остаюсь с куском дерьма; я как будто хочу оттолкнуть от себя хорошее, потому что чувствую, что не заслуживаю его». Несмотря на плохонькие рифмы (try, lie, cry, die) в “I Want It All” есть удачные куски, особенно её великолепная вторая половина с впечатляющим бэк-вокалом Гора. Затем следует ещё одна песня Гаана, “Nothing’s Impossible” – почти такая же эффектная, как “Suffer Well”. Это как будто электронный трек Дэвида Боуи, спетый нежно, но сдержанно, мрачноватый, простой и чуть-чуть театрально-манерный. Бен Хиллиер: «Это последняя песня Дэйва из тех, над которыми мы решили работать. Мы хотели взять три-четыре песни Дэйва, и нам была нужна ещё одна вещь в быстром темпе, но не слишком попсовая». Хиллиер и Маккрэкен придумали для этого трека «безумный, немного готический ритм», когда «прорабатывали детали» в студии Хиллиера в лондонском Брикстоне.

Следующая песня, “Damaged People”, построена на шарманочной мелодии, а основную вокальную партию спел Гор. Хотя “Damaged People” не дотягивает до уровня его предыдущих вокальных номеров, таких, как “The Things You Said” *(Music For The Masses)*, “One Caress” *(Songs Of Faith And Devotion)* или “A Question Of Lust” *(Black Celebration)*, она всё же наделена припевом, который может петь стадионная толпа, и украшена прелестной партией клавишных. К тому же она гораздо сильнее всего материала *Counterfeit 2* – особенно вокал с его кинематографическим масштабом и сильной, эффектной манерой. Предпоследний трек, “Lilian”, – один из самых необычных на альбоме. Хиллиер: «Над этой вещью мы много поработали. Это одна из самых странных песен на свете. Строчка “pain and misery always hit the spot” (“боль и страдания – то, что надо”) это, конечно же, шутка. Критики всегда пишут, что у Depeche Mode мрачная музыка, но в их песнях много юмора. Это последняя песня, которую Мартин написал перед тем, как мы

начали записываться в Санта-Барбаре. Он спел её Флетчу по телефону, а тот сказал мне, что она “клёвая, очень панковская”. Ещё он сказал, что когда Мартин пел её, он был пьян и швырял пасту на дерево! Так вот, когда я услышал демо, оно звучало совершенно не по-панковски, оно было довольно вялое. Ну, а мы постарались сделать эту песню так, чтобы к ней подходило описание Флетча. Мы сделали в ней мощный грув, засэмплировали настоящие барабаны, полностью переделали её». *Playing The Angel* заканчивается превосходной “The Darkest Star”. «Мне очень нравится её беспросветность, – улыбается Хиллиер. – Это психованная песня. Мне очень нравится эта псевдотеатральность – как у Боуи в “Wild Is The Wind”. Мы даже сделали версию, в которой всё это повторялось ещё раз, но это было уже чересчур – получалось больше восьми минут».

Так как материал сочиняли и Гор, и Гаан, то, конечно, некоторым идеям не хватило места на альбоме. Песни “Newborn”, “Free” и “Better Days” решили использовать в качестве бисайдов, а “Martyr” была одной из первых песен, над которыми они начали работать: «По-моему, она тянет на сингл, так что, может быть, они придержат её для следующего альбома», – говорит Хиллиер. Дэйв Маккрэкен называет её «отличной песней», но прибавляет: «У альбома сменилось направление. Он стал гораздо грязнее и мрачнее, так что “Martyr” к нему уже не подходила. И есть ещё офигительные песни, которые написал Дэйв. Была классная песня типа баллады, кажется, она называлась “I Promise”, Дэйв её особенно выделял. Но у нас уже было четыре баллады, так что мы её не записали. Ещё я помню трек “I Want You” – он тоже был хорош».

Выпущенный 24 октября 2005 года, *Playing The Angel* появился в британских чартах на 6-м месте и на одну строчку ниже в США, а также занял первое место по крайней мере в шестнадцати странах, а именно в Германии, Франции, Италии, Австрии, Норвегии, Дании, Чили, Швеции, Португалии, Венгрии, Словении, Чехии, Финляндии, Швейцарии, Бельгии и Польше. Он вошёл в Топ-5 чартов в Испании, Эстонии, Аргентине, Канаде и Бельгии. Рецензии были среди лучших за всю их карьеру, *Q* назвал *Playing The Angel* «самым лучшим и неожиданным возвращением года». Энди Гилл в *The Independent* прокомментировал: «Эта группа давно уже не звучала так уверенно, они с лёгкостью скользят от электрофанка к изяществу Kraftwerk и к более абстрактной форме бриколажа, иногда – в рамках одного трека». Интересно, что похвала досталась практически каждому треку на альбоме; Дэвид Бакли из *Mojo* восхищался такими шедеврами, как “The Sinner In Me”, “Precious”

и “The Darkest Star”; по словам Китти Эмпайр из *The Observer*, “Nothing’s Impossible” – лучший трек на альбоме, с чем соглашался рецензент из Observer *Music Monthly*; Лиза Веррико в *The Times* выделила «превосходную “Suffer Well”», а “John The Revelator” назвали выдающимся треком в нескольких рецензиях, включая в целом отрицательный отзыв, написанный Крэйгом Маклином для *Word*. Он, практически единственный недовольный голос в британской прессе, издевался над *Playing The Angel*, называя его «по-серьёзному трудным и труднопереваривaемым альбомом, который испортит вам любое настроение… Это так самовлюблённо, что яйца сводит». Впрочем, с ним соглашался американский рецензент из *Rolling Stone*, который жаловался, что «рецепт в основном остался неизменным… зловещие синтезаторы и напыщенный вокал никуда не делись». В другом американском издании, *Entertainment Weekly*, альбом назвали хорошим, но небезупречным: «Оказалось, что *Playing The Angel* – их самый уверенный и доступный для восприятия релиз за более чем десять лет, они достигают высот, до которых не добирались со времён мрачного триумфа *Violator* 1990-го года. А теперь о плохом: на альбоме есть и несколько обескураживающих провалов, он спотыкается на нескольких вялых, полных самолюбования балладах, которые мешают группе поистине вернуться на вершину».

Когда *Playing The Angel* появился в магазинах, билеты на концерты мирового тура Depeche Mode раскупали без остатка, и к расписанию всё время прибавлялись новые даты и залы. Сообщают, что билеты на четырнадцать стадионных концертов в Германии разлетелись к первому же уикенду. В результате к расписанию были добавлены вторые концерты в Гамбурге и Мюнхене, а также дополнительный концерт в зале Düsseldorf LTU Arena на пятьдесят тысяч человек. В Испании билеты на выступления в Palau St Jordi (Барселона, 18 000 человек) и новом зале Palacio Deportes (Мадрид, 16 000 человек) были распроданы за день, и в обоих городах пришлось назначить дополнительные концерты. Depeche Mode сыграли пробный концерт в нью-йоркском клубе Bowery Ballroom, и тур должен был начаться 2 ноября 2005 года в BankAtlantic Center в Форт-Лодердейле, Флорида. Однако этот концерт пришлось отменить из-за аварий в энергосистеме и комендантского часа – последствий разрушительного урагана Вильма. В результате тур начался на день позже в St Pete Times Forum в другом флоридском городе, Сент-Питерсберге. На поклонников произвели впечатление новые, «ретро-модернистские» сценические декорации Антона Корбайна. Рассказывали о клавишных инструментах, помещённых в

«межгалактические космические капсулы», об огромном серебристом шаре на левой стороне сцены и о видео-экранах, на которых, главным образом, показывали крупным планом музыкантов на сцене. Самое разительное отличие программы нового тура по сравнению с американским туром 2001 года заключалось в более быстром темпе песен. После энергичного первого номера, “A Pain That I’m Used To”, следуют такие вещи, как “John The Revelator”, “A Question Of Time” и “Suffer Well”, хотя из остальных двух песен Гаана предпочтение отдали не “Nothing’s Impossible”, а медленной “I Want It All”. Единственная песня с *Exciter* – заключительный номер программы, “Goodnight Lovers”.

После двадцати лет новаторской, атмосферной музыки, сложных личных взаимоотношений, рискованных передозировок и внутренних конфликтов сложно поверить, что Depeche Mode всё ещё существуют. Проще говоря, их давно должны были похоронить ссоры, сменяющаяся мода, губительные наркотики и безграничный гедонизм. И всё же в 2005 году они вернулись с одним из лучших своих альбомов, и до сих пор люди без остатка раскупают билеты на их концерты на стадионах по всему миру, и ходят слухи, что летом 2006 года они планируют несколько опен-эйров – в таком случае новый тур станет их самым долгим туром с начала 90-х. Как заметил Дэниел Миллер, «Depeche Mode бросают вызов закону тяготения. Нет, они заново формулируют закон тяготения».

Глава 15
Возвращение, 2006–2013

Впрочем, кое-что группу тяготило, что стало очевидно, когда их спросили, не замечают ли они, что, при всех триумфах на международной сцене, в родной стране их любят недостаточно. «Если честно, меня это очень сердит, – сказал Дейв Гаан в интервью Джону Дорану для музыкального онлайн-издания *The Quietus*. – Я уверен, что мы не заслужили всего того дерьма, которое вылили нам на головы. Неужели мы не заслужили немного уважения? Мы довольно неплохая статья экспорта. Если на то пошло, мы со своим делом справляемся лучше, чем "новые лейбористы"! Мы стабильно записываем хорошие альбомы, вызываем к себе интерес и всё время растём и развиваемся, но почему-то здесь, в Англии, у нас так и не получилось изменить отношение к себе. Я всё понимаю. Мы не играем для пивохлёбов. Думаю, у нас на самом деле больше общего с такими группами, как Pink Floyd: я бы скорее поставил нас в один ряд с ними, а не с Oasis».

«Это действительно немного раздражает, – соглашается с ним Энди Флетчер, – это действует на нервы. Масс-медиа, радио – мне кажется, они просто не принимают нас всерьёз, но у нас здесь много поклонников, и это прекрасно. Мы не получаем премий и так далее, но с другой стороны, нам повезло, потому что многие британские группы за пределами Великобритании не очень известны: нам повезло, что мы популярны в Южной Америке, в Европе, в Штатах, короче говоря, во всём мире. Так что если нас не очень любят на родине, мы можем с этим смириться». Мартин Гор тоже был настроен философски: «Меня это на самом деле не слишком беспокоит, потому что так у нас только в Англии. Мы приезжаем в Европу, и просто удивительно, как высоко нас там ценят. Иногда тамошние журналисты приходят на интервью и жутко нервничают перед встречей с нами. Так что, как мне кажется, у нас с этим нет проблем».

Словно чтобы подчеркнуть, как сильно весь мир любит Depeche Mode и как мало значит отношение к ним британской прессы, концерты тура *Touring The Angel* посетили почти три миллиона человек в 31 стране. По словам Дейва Гаана, «из всех туров, которые мы делали, этот, возможно, прошёл с наибольшим кайфом, с наибольшей отдачей. Новый материал буквально требовал, чтобы его исполнили на сцене. Благодаря энергии публики он обрёл свою собственную жизнь».

Этот гастрольный марафон в поддержку *Playing The Angel* в результате продолжался с конца октября 2005 по 1 августа 2006 года. Музыканты ездили по Америке до середины декабря, а европейские даты начались в середине января и включали два концерта на Wembley Arena в начале апреля. Затем последовали ещё тринадцать шоу в США и Канаде и более долгий забег по Европе. Кроме собственных концертов Depeche Mode ещё сыграли в качестве хедлайнеров на фестивалях Coachella в Калифорнии и O2 Wireless в Лондоне. В феврале за два вечера в Fila Forum в Ассаго (Милан) режиссёр Блю Лич снял концертный DVD *Touring The Angel: Live In Milan*, который был выпущен в сентябре 2006 года. Специальное издание на трёх дисках содержало дополнительные песни, документальный фильм и интервью с музыкантами группы и Антоном Корбайном.

Корбайн стал автором потрясающих сценических декораций этого тура. У Depeche Mode ещё не было таких умопомрачительно сложных декораций: помимо прочих технических чудес, они включали скрытые экраны, на которых посреди шоу вдруг показывались искажённые, обработанные разнообразными эффектами изображения музыкантов и специальные видео к тем или иным песням. На огромном сером шаре с левой стороны сцены имелся LED-дисплей, на котором появлялись разные надписи. Что касается программы концертов, то сет обычно начинался с нового материала, который затем непринуждённо сменялся любимыми песнями фанатов Depeche Mode: от “I Feel You” и “Personal Jesus” до “Everything Counts” и “Never Let Me Down Again”. Что же касается песен с нового альбома, то публика горячо полюбила «госпельную» “John The Revelator” (сингл, попавший в Топ-20 британских чартов, заимствующий название у песни Блайнд Уилли Джонсона 1930 года).

Однако так как речь идёт о Depeche Mode, не обошлось и без непредвиденных трудностей. В мае 2006 года на концерте в Starlight Theatre в Канзас-Сити, штат Миссури, спев шесть песен, Дейв Гаан почувствовал себя плохо. Он покинул сцену, а Мартин Гор растянул свой сольный сет, добавив к нему четыре песни, пока Гаану оказывали помощь, но им всё же пришлось закончить этот концерт раньше времени и отменить следующее шоу, в Чикаго. Оказалось, что у фронтмена Depeche Mode ларингит. В пресс-релизе ответственность за эту неприятность возложили на «необычно холодную температуру в помещении театра», особенно после жары в Мексике, где группа сыграла три предыдущих концерта. Тур вскоре возобновили. Значительно позже пришлось отменить ещё только два шоу: в Лиссабоне промоутеры не оплатили счета от поставщиков, а в Тель-Авиве обстановка была

признана небезопасной в связи со Второй ливанской войной. Этот концерт мог бы стать первым выступлением Depeche Mode в Израиле, но этому событию пришлось подождать до 2009 года.

Снова подтвердив свою репутацию одной из лучших концертных групп мира, Depeche Mode ушли в короткий отпуск. В это время увидело свет несколько сборников – своего рода ретроспектива их карьеры. В ноябре 2006 года Mute издали третью компиляцию группы, *The Best of: Volume 1*. Этот диск продолжительностью почти 75 минут позаимствовал песни с двух сборников синглов 1998 года и дополнил их новым материалом. Только в Европе он разошёлся миллионным тиражом. На нём также был представлен новый сингл "Martyr" – одна из песен, не вошедших в *Playing The Angel*. Несколько дней спустя iTunes выпустили свой четвёртый цифровой бокс-сет – *The Complete Depeche Mode* (ранее выходили подобные бокс-сеты U2, Стиви Уандера и Боба Дилана). В бокс-сет вошла полная дискография группы. Получив к тому же премию MTV Europe как лучшая группа и номинацию на «Грэмми» за "Suffer Well" в категории «лучшая танцевальная запись», Depeche Mode вошли в 2007 год поистине триумфально: их репутация была лучше, а популярность выше, чем когда-либо прежде.

Для кого-то 2007 год стал временем перезагрузки после изматывающего тура, но Дейв Гаан не сбавлял оборотов. В октябре на Mute вышел его второй сольный альбом *Hourglass*, записанный в Нью-Йорке на собственной студии Гаана 11th Floor Studios и спродюсированный самим Гааном, Эндрю Филпотом и Кристианом Айгнером. С этого альбома было выпущено два сингла, "Kingdom" и "Saw Something / Deeper And Deeper". *Hourglass* получился менее гитарным, чем *Paper Monsters*: Гаан вернулся к электронике. Кэролайн Салливан в рецензии для *The Guardian* назвала альбом «предсказуемо невесёлым… исследующим сумрак пост-героиновой души [Гаана]… но также достигающим некой величественности». Разумеется, она сравнила его песни с творчеством Мартина Гора, но отметила, что «его замечательный голос покрывает отдельные несовершенства материала… и по коже от него бегут мурашки». Эл Спайсер в рецензии для BBC расчувствовался ещё больше: «[Альбом] под завязку забит титаническими клавишными, величавыми ритмами и гимнами во славу жизни за чертой». Он услышал в нём параллели с Боуи, Japan и Марком Алмондом, а также – косвенные – с Happy Mondays и The Verve. Раскаяния и меланхолии на альбоме в избытке. «Наш Дейв это не просто Скотт Уокер для поколения ночных клубов – никто не воплощает [в своей музыке] усталость от излишеств так, как он». Всё более

влиятельный в то время сайт Pitchfork оценил альбом как «сделанный со вкусом, профессиональный и утончённый», но «рутинный». Впрочем, автор рецензии Нитсу Адебе прибавил: «У меня нет сомнений, что он прочувствовал каждое слово и каждую ноту».

Какими бы ни были рассуждения критиков, *Hourglass* придал Гаану уверенности в своей способности делать сольную карьеру, не говоря уже о том, что сингл “Kingdom” занял первое место в американских танцевальных чартах. Его демоническая сторона проглянула в клипе на “Saw Something”, снятом в легендарном отеле «Челси» в Нью-Йорке. И на этом он не остановился: его следующим достижением стала работа с Томасом Ансельми в проекте MIRROR (также на этом альбоме на фортепиано сыграл легендарный Майк Гарсон, соратник Дэвида Боуи, а монолог произнёс актёр Джо Далессандро, звезда уорхоловской «Фабрики»). Гаан записал вокал в песне “Nostalgia”, выпущенной в октябре 2008 года, и снялся в клипе на неё.

Словно этого было мало, прямо во время кампании по продвижению *Hourglass* на официальном сайте Depeche Mode появилась информация, что группа в 2008 году соберётся на студии, чтобы записывать новый альбом. У Мартина Гора «уже накопилась щедрая порция песен», а кроме того «ожидалось», что Гаан поделится «некоторыми излишками» своих сессий с Кристианом Айгнером.

В мае 2008 года трио приступило к работе, снова с Беном Хиллиером, продюсером *Playing The Angel*, а в октябре, одновременно с объявлением о новом альбоме и туре, EMI (владельцы лейбла Mute) выпустили заявление: Depeche Mode расстаются со своими давними американскими партнёрами Warner Music и заключают эксклюзивный контракт с EMI Worldwide. Представители EMI подчеркнули, что формально (благодаря приобретению Mute и их каталога) они являются лейблом Depeche Mode с их самого первого сингла, то есть с 1981 года, а теперь намерены также выпускать и рекламировать их музыку в США и остальных странах мира. Президент отдела A&R в EMI Music Ник Гэтфилд заявил: «Мы очень рады расширить наше сотрудничество с Depeche Mode и начать поддерживать их в США. Это одна из самых оригинальных и успешных групп в мире, которая непрерывно раздвигает музыкальные границы и радует поклонников». Глава Mute Дэниел Миллер обнадёжил публику: «Я очень счастлив продолжать работать с этой группой. Они неизменно достигают новых творческих высот в студии и имеют такую преданную базу поклонников, какой сегодня нет почти ни у кого в мире. Я верю, что команды Mute и EMI имеют чрезвычайно

большие возможности для того, чтобы помогать Depeche Mode развивать свой успех».

От лица группы выступил Энди Флетчер, который высказался в том же деловом стиле: «Мы очень рады продолжению сотрудничества с Mute, и у нас очень положительные впечатления от новой команды в EMI. Нас ждёт захватывающая новая глава».

Эта новая глава должна была открыться выпуском двенадцатого по счёту студийного альбома, назначенным на 20 апреля 2009 года. Другой большой новостью стало объявление о начале в мае первого полностью стадионного тура группы, которую в пресс-релизе назвали «отцами-основателями движения синти-попа 80-х… продавшими более 75 миллионов пластинок во всём мире». В январе 2009 года стало известно название нового альбома – *Sounds of the Universe*.

А вот не столь славный факт: опасаясь утечки, Mute/EMI рассылали журналистам копии нового альбома, скрыв группу под невыразительным псевдонимом Tea and Biscuits (предназначавшиеся журналистам экземпляры *Playing The Angel* были подписаны более интригующим псевдонимом – Black Swarm). «Наверное, это придумал кто-нибудь в EMI, потому что первый выбранный нами псевдоним – The Dispersements – раскрыли, – со смехом рассказывал Мартин Гор. – Видимо, мы использовали весь свой творческий потенциал при записи альбома и уже не могли ничего придумать!» «Наверное, это придумал Дэниел [Миллер], – сообщил Дейв Гаан сайту *The Quietus*. – Чай с печеньем пригодился нам при создании альбома. Мы не использовали никаких более мощных средств для… подкрепления сил!»

«В контексте нашей карьеры, – прибавил он, – это, наверное, один из самых дисциплинированно сделанных альбомов. Мы с Мартином просто каждый день приходили на работу, и оба – с очень деловым настроем. Он написал несколько потрясающих песен, и я сам принёс кое-что. Когда мы встретились у него дома в Санта-Барбаре, то решили работать с Беном [Хиллиером] – тут нечего было и думать. Мы отлично провели время, когда записывали с ним *Playing The Angel*. Он выразил заинтересованность в работе над новым альбомом, и на этот раз он работал с другим звукоинженером и другим программистом – это нас привлекло, потому что всегда хорошо влить свежую кровь. И мы снова замечательно сработались. Первым делом я приехал туда и послушал демозаписи Мартина – примерно пятнадцать песен, из которых по меньшей мере двенадцать были явно превосходными.

Он, Мартин, в отличной форме. Мы с ним делали альбомы в

самых разных обстоятельствах. Из группы уходили музыканты, у нас были личные проблемы – иногда ты доделываешь альбом и радуешься, что можно закончить. Но в случае с этим альбомом было что-то другое…»

В ответ на вопрос об использовании «старомодных» аналоговых инструментов Гор возразил: «На мой взгляд, [музыка на альбоме] не звучит как ретро, хотя мы действительно использовали много старого аналогового оборудования. Примерно тогда же, когда мы пошли в студию, я стал снова покупать старые аналоговые синтезаторы, драм-машины, гитарные педали и так далее. Мы использовали их в сочетании с современной технологией, так что у нас получилась, по-моему, смесь разных эпох». «У Мартина новый фетиш – покупать винтажное оборудование на eBay, – смеётся Гаан. – Буквально каждый день нам доставляли что-нибудь новенькое. [Эти инструменты] служили катализатором и радикально меняли песни. А Бен работает так, что ты никогда не застреваешь в тупике. Всегда есть какая-то свежесть. Многое было реально сыграно нами: Мартин играл на гитаре, я пел, и так мы проводили в студии каждый день. Мы не работали врозь».

Альбом занял первое место в чартах по меньшей мере 21 страны, получил, главным образом, восторженные рецензии и был номинирован на «Грэмми» как «лучший альтернативный альбом» (в результате премия досталась группе Phoenix за альбом *Wolfgang Amadeus Phoenix*). Насколько же он был «альтернативным»? Некоторые критики решили, что, как и на *Playing The Angel*, Depeche Mode снова вернулись «назад в будущее» – вспомнили и воскресили свои старые, невероятно-футуристические звуки (после относительной сдержанности *Exciter*), черпая свежее вдохновение в элегантной, но не педантичной продюсерской работе Хиллиера и в сочинительском умении Гора, а теперь ещё и Гаана. Если на предыдущем альбоме Гаан как автор песен искал свой голос (он развил его на двух сольных альбомах), то здесь его три песни демонстрируют впечатляющую зрелость, которая при этом не приглушила его фирменную откровенность и прямоту. После Флада, который делал *Violator* и *Songs of Faith and Devotion*, Хиллиер стал первым человеком, спродюсировавшим два альбома Depeche Mode подряд, и эта стабильность и укрепившаяся дружба продюсера с музыкантами принесли свои дивиденды. Первый сингл с альбома, “Wrong”, мог быть записан для *Playing The Angel*, но на новом альбоме всё равно были припасены сюрпризы и фейерверки.

О мире, разразившемся между музыкантами (теперь, кажется, всем было всё равно, кто именно написал какую песню), Гаан

рассказал музыкальному изданию *The Stool Pigeon*: «Думаю, все эти годы между мной и Мартином действительно был некий дух соперничества, и он всё ещё есть. Несомненно, Мартин – наш автор. Когда я распахнул ногой дверь и сказал: “Послушай-ка, у меня тоже есть кое-какие идеи”, это не могло не вызвать проблем. Когда мы делали предыдущий альбом, то, ещё не начав запись, потратили месяцы, пререкаясь об авторстве песен: “Я вообще не буду участвовать, если мне не дадут мои пять песен, и точка!” Чёрт-те что, откровенно говоря. В результате моих песен там три, и это, на мой взгляд, хороший компромисс. Но как только мы отправились в тур, оказалось, что это вообще не имеет значения. На новом альбоме мы расслабились. Я сказал, что у меня есть вот эти песни, а Мартин сказал: “Хорошо, мне нравятся вот эта и вот эта…” Мы давали интервью в Нью-Йорке, и Мартин сказал журналисту: “Вряд ли вы сможете угадать, какие песни написал я, а какие Дэвид”. Услышать такое от него – большой комплимент. Он бы никогда не сказал мне такое напрямую, но я услышал это в интервью! И мне теперь стало комфортнее, это придало мне уверенности. Я чувствую больше воодушевления по поводу работы в студии, и песен Мартина это тоже касается».

А что же третий – спокойный и сдержанный – участник группы? Флетчер скромно сказал Джону Дорану: «В гитарной группе сразу видно, кто играет на гитаре, кто на басу, кто на барабанах. С электронными группами немного иначе. Я держусь на втором плане, а они вдвоём – главные, но второй план тоже нужен. В прошлом у нас бывали трения, но это не значит, что нельзя сделать хороший альбом без таких трений. Между нами всё ещё вспыхивают электрические разряды!» «Но и “химия” у нас тоже есть, – замечает Гор. – Представление о том, что каждой группе нужны трения, по-моему, просто городская легенда. Я сам попал в ловушку и думал, что невозможно писать песни, если не сидишь на чём-нибудь. Опять-таки, мы опровергли это новым альбомом. Примерно три года назад я бросил пить. Я не ходил на встречи “анонимных алкоголиков”, просто принял решение. Оказалось, что мне всегда есть на что потратить время. Это оказалось легко! Меня это удивило – я ожидал, что будет трудно. Но я написал больше песен, чем обычно, и думаю, что их качество тоже выше».

Обратимся к звукам «Звуков вселенной» *(Sounds of the Universe)*. Альбом начинается с “In Chains”, деликатной и неторопливой. Гаан демонстрирует потрясающий фальцет, а Гор, который делит с ним вокальную партию, доказывает, что фанковая гитара даётся ему не хуже его фирменных синтезаторных раскатов. “Come Back” Гаана – пространство и

неясная драма. “Fragile Tension” и “In Sympathy” напоминают об электронной «морзянке» и битах эпохи *A Broken Frame*, но голос Гаана, иногда дрожащий, иногда громкий и сильный, сильно изменился с тех пор. “Perfect” тоже намекает на приёмы, которые группа использовала в свои первые, незрелые годы, но в результате приводит музыкантов на новую территорию. Гор часто поёт партии бэк-вокала, а в одной песне, сдержанной “Jezebel”, также спел ведущую партию. Вторым синглом после “Wrong” стала “Peace”, а затем вышел двойной сингл – “Fragile Tension” и написанная Гааном “Hole to Feed”. В делюксовое издание на трёх дисках была включена первая песня, которую Гаан и Гор написали вместе, – “Oh Well”.

По словам музыкантов, во время исключительно продуктивных сессий они сделали двадцать две песни, и им было непросто выбрать, какие из них войдут в альбом, – и бокс-сет стал хорошим способом издать песни, которым «только чуть-чуть не хватило», чтобы оказаться на альбоме. *Sounds of the Universe* также был выпущен на iTunes, причём покупатель получал отдельные треки за несколько недель до официального релиза – для «затравки». По словам Энди Флетчера, эту идею музыканты разработали вместе с iTunes. «Мне кажется, цифровые компании и рекорд-лейблы выходят на новый, более серьёзный уровень, – сказал он. – Первые десять лет, когда люди стали скачивать музыку из интернета, они бездействовали. Теперь они всё чаще сотрудничают друг с другом и придумывают интересные идеи».

Рецензии были по большей части положительные, хотя неоднократно отмечалось, что после удачной первой половины альбом становится скучнее. Нил Маккормик из *The Telegraph* описывал *Sounds of the Universe* как «агрессивный, напористый электро-рок… со своим электронным писком синтезаторов, искажёнными гитарами, блюзовыми мелодиями и хлёсткой перкуссией он сильно напоминает *Violator*, но без дурацкого “готского” позёрства». Он похвалил «подобревших, смягчившихся» Depeche Mode. «На альбоме записаны песни о внутренней борьбе и размышлениях, которые граничат с духовностью хиппи… Баритон Гаана зазвучал более опытно и выразительно и стал мягче в тех местах, где раньше был склонен метать громы и молнии». Маккормик заключает: «Интересно, насколько футуристично они звучат до сих пор, почти тридцать лет спустя. Звуковая концепция рока в течение 90-х топталась на месте, а с брит-попом даже немного регрессировала. Электро-аранжировки Depeche Mode, в которых каждый звук видоизменён и обработан эффектами для создания уникальной звуковой палитры, разоблачают ограниченность воображения почти всего

гитарного рока». Дэн Кэйрнс в *The Sunday Times* заметил, что этот «альбом намного удачнее, чем двенадцатый по счёту альбом любой группы может себе позволить». Джон Доран в рецензии для *NME* описывает Depeche Mode как группу, «конструирующую альтернативное прошлое, в котором технология в 1990 году застыла на месте, но не угасло их желание делать футуристичную музыку». Джошуа Кляйн на сайте *Pitchfork* констатирует: «Гор неизменно выдаёт хороший материал, а недавно ставший сонграйтером Гаан нетерпеливо кусает его за пятки. Что же касается вокала Гаана, то он сейчас силён так же как всегда».

Sounds of the Universe занял 2-е место в Великобритании (лучший результат после *Ultra*) и 3-е место в хит-параде журнала *Billboard* – с точки зрения большинства людей это коммерческий триумф, но он продержался в чартах меньше обычного и в результате оказался одним из наименее продаваемых студийных альбомов Depeche Mode. Пришло время отправиться в тур по вселенной. Пройдёт ли на этот раз всё гладко, без проблем и треволнений? Конечно, нет.

Тур в пяти частях продолжался с 6 мая 2009 по 27 февраля 2010 года. Из ста двух концертов семьдесят прошли в Европе, двадцать семь в Северной Америке, четыре в Южной Америке и один в Азии. Однако почти сразу начались серьёзные проблемы. 12 мая, прямо перед концертом в Афинах, Дейв Гаан попал в больницу. Диагноз – острый гастроэнтерит. Потребовалось более серьёзное обследование, и несколько концертов пришлось отложить или отменить. Ситуация оказалась тяжелее, чем казалось вначале: в мочевом пузыре у Гаана обнаружили раковую опухоль низкой степени злокачественности, и её пришлось вырезать. Гаан не собирался сдаваться, и тур возобновился 8 июня в Лейпциге. Фронтмен держался стоически: на сайте группы он поблагодарил поклонников «за поддержку, понимание и терпение».

9 июля Гаан, на которого, казалось, наложили проклятие, порвал мышцу в голени прямо на сцене в Бильбао. Ещё два концерта пришлось отменить. После двухнедельного отдыха отважный Гаан снова взялся за оружие, и группа начала североамериканскую часть тура. Но прошёл всего месяц, и 10 августа на концерте в Сиэтле Гаан сорвал голосовые связки. Доктора снова предписали ему полный покой, и группа отменила ещё два концерта. Певец вернулся в строй 16 августа в Лос-Анджелесе. Несмотря на все эти испытания, несгибаемый Гаан и его товарищи по группе выполнили свои обязательства по концертам от Мексики до Аргентины и по всей Европе в течение конца 2009 – начала 2010 года. На большей части концертов

последней четверти 2009 года разогревающей группой были Soulsavers, с которыми Гаан особенно сдружился. Другими разогревающими составами в этом туре были Yeah Yeah Yeahs, The Horrors, Nitzer Ebb, The Raveonettes и M83.

Когда Крис Робертс в 2011 году спросил Гаана о его здоровье, тот ответил: «Я прекрасно себя чувствую, спасибо, что спросили. Я периодически посещаю врачей, но – чур-чур – я в отличном состоянии. Мне повезло. Я стараюсь не бездельничать. Бог бережёт меня».

На концерте для Тинейджерского ракового фонда в лондонском Альберт-холле в феврале 2010 года (прямо перед дебютными выступлениями Depeche Mode в O2 Arena, которые приблизительно отметили тридцатилетие группы) поклонников ожидал сюрприз.

На бис на сцену вышел Алан Уайлдер – он аккомпанировал Мартину Гору на фортепиано в песне “Somebody”. Он впервые играл с Depeche Mode с тех пор, как ушёл из группы пятнадцать лет назад. Позже Уайлдер сказал, что, когда Гаан предложил ему это камео, он был рад согласиться и что «подобное» воссоединение «должно было состояться уже давно». Этот эпический, полный событий тур завершился в Дюссельдорфе. Концерты тура посетило в общей сложности 2 700 000 человек. В списке самых коммерчески успешных туров 2009 года, составленном журналом *Billboard*, он занял 20-е место. По сложившейся традиции после тура в продаже появился DVD *(Tour of the Universe: Barcelona 20/21/11/09)* и концертный альбом на CD и в цифровой форме *(Recording the Universe)*. Делюксовое издание этого DVD включало документальный фильм о туре – *Inside the Universe*.

Приближаясь к истечению контракта с EMI, в июне 2011 года группа выпустила сборник ремиксов для самых фанатичных поклонников, *Remixes 2: 81–11* (в двух форматах – на одном и на трёх дисках). Он занял 24-е место в британских чартах. Среди создателей этих ремиксов были Алан Уайлдер и Винс Кларк, а также Röyksopp, Эрик Придз, UNKLE, M83, Bushwacka! Miike Snow и Ник Роудс из Duran Duran. Ремикс на “Personal Jesus”, сделанный норвежской продюсерской командой Stargate, вышел на сингле. В декабре того же года Depeche Mode выпустили кавер на песню U2 “So Cruel” – он был включён в прилагавшийся к журналу *Mojo* диск, созданный в честь двадцатилетия альбома *Achtung Baby*.

Нельзя сказать, что наши герои глядели в прошлое или почивали на лаврах. И Гаан, и Гор занялись интересными сторонними проектами.

Soulsavers – британский продюсерский дуэт, состоящий из Рика Мэкина и Иэна Гловера – пользовались всё большей популярностью с 2003 года, когда вышла их дебютная пластинка *Tough Guys Don't Dance*. Альбом 2007 года *It's Not How Far You Fall, It's the Way You Land* познакомил с их мрачноватой музыкой широкую публику. Основным вокалистом на нём выступил неподражаемый Марк Ланеган, также на нём спели Уилл Олдэм и Джими Гудвин. Такие песни, как "Revival" и "Kingdoms of Rain", звучали более задумчиво, с элементами сдержанно-страстного госпела. На своём третьем альбоме, *Broken* (2009), Soulsavers отошли от изначального электронного звучания, в их музыке появился более естественный гитарный звук, стало больше пространства и того, что Мэкин назвал «соул-фишкой». Основным вокалистом снова был Ланеган (отметим песни "You Will Miss Me When I Burn" и "All The Way Down"), но были и другие: Олдэм, Джейсон Пирс, Ричард Хоули, Майк Пэттон и Гиб-би Хейнс. Выдающиеся певцы чуть ли не становились в очередь, чтобы дать свой голос глубоко трогающим, соблазнительным, успокаивающим или пугающим песням Soulsavers. Дэвид Гаан услышал это, и ему явно понравилось.

Soulsavers были приглашены играть на разогреве у Depeche Mode в европейской части их долгого и полного событий тура *Tour of the Universe*, во время которого Гаан столько раз отважно возвращался в строй после болезней и травм. Так были посеяны семена четвёртого альбома Soulsavers *The Light the Dead See*, выпущенного 21 мая 2012 года. «Мы подружились, – рассказывает Мэкин. – Я проникся к нему симпатией, он такой приятный человек. Дейв сказал, что любит наши предыдущие альбомы, и почти каждый вечер слушал наш сет, и, как это обычно бывает, мы сказали: "Надо будет сочинить что-нибудь вместе и записать это…"»

«Наш тур вместе с ними прошёл прекрасно, – с энтузиазмом рассказывал Гаан Крису Робертсу. – Мне очень нравятся Soulsavers, и к тому же я уже очень давно фанат Ланегана. Рич сказал, что надо бы поработать вместе над каким-нибудь материалом, и я попросил его прислать мне какие-нибудь наброски, которые ему нравятся, даже если это только черновики. Года полтора назад он прислал мне первый трек. Я отдыхал после долгого тура со своей группой. Я решил, что надо посидеть с этим треком и посмотреть, что получится. И он идеально подошёл мне. То, что делает Рич – этот резкий блюзовый орган, госпел-хоры, – что-то трогает во мне. Не знаю, что это. Может быть, всё дело в том, что меня много лет заставляли ходить в воскресную школу! Когда он прислал три трека, я окончательно подсел – давай,

присылай ещё! Это был эксперимент, и мы оба не очень хорошо представляли себе, что получится в результате, но теперь я ужасно им доволен».

«У нас не было конкретного плана, – добавляет Мэкин. – Оно просто шло и шло, без усилий. Оказалось, что у нас много общего. Он раскрыл свою душу на этом альбоме и шикарно спел: он действительно потрясающий вокалист». Гаан: «Всё здесь произошло относительно спонтанно, это был сюрприз – какое-то волшебство. Мы нашли друг друга, и меня очень, очень радует этот альбом».

Гаан писал тексты на присылаемую музыку и записывал вокал в Нью-Йорке, а потом Мэкин доводил результат их работы до уровня законченных, полностью аранжированных музыкальных блокбастеров – это было очень удачное партнёрство. «Всё, что он делал, звучало как надо, – говорил Мэкин. – Мы оба воспользовались возможностью отойти от электроники (которую мы оба любим) и сделать что-то более органическое, добиться удачного дубля, не выхолащивать музыку цифровым редактированием в Pro Tools. Это музыка с человеческим лицом. Она не должна быть идеальной – главное, чтобы она звучала круто, чтобы в ней можно было дышать. Мы просто следовали за своим настроением и получали от этого удовольствие».

«Теперь я слушаю этот альбом и думаю: как это получилось? Я удивил сам себя!», – говорит Гаан. Правда, человеческая природа доставила участникам проекта несколько проблем. Когда работа над проектом только начиналась, Гаан восстанавливался после своих всем хорошо известных проблем со здоровьем. Позже, когда работа уже шла полным ходом, у Мэкина начались «кошмарные» проблемы с ушами и слухом. «Я проснулся посреди ночи со страшной болью – как будто кто-то сверлил мне ухо дрелью». Он потерял слух в одном ухе на шесть месяцев и до сих пор учится жить с тиннитусом. «Когда я пошёл на поправку, то подозревал, что теперь придётся всё переделывать, но то, что мы сделали, звучало отлично, так что мы просто продолжили работать. Наш поезд не сошёл с рельсов».

«В какой-то момент мы оба поняли: мы делаем целый альбом! – рассказывает Гаан. Они оба хотели, чтобы у альбома были “ярко выраженные” первая и вторая сторона и чтобы он не утомлял слушателя своей продолжительностью. – Это настоящий альбом для тех, кто любит альбомы. Я много слушал *Ziggy Stardust* Боуи, это всегда была одна из моих любимых пластинок. У меня от него до сих пор по коже бегут мурашки. И я хотел достичь такого уровня – я думал: действует ли на меня эта музыка? Если она действует на меня, то наверняка подействует и на других

людей».

Гаан сочинял тексты и мелодии спонтанно и со страстью. «Когда я сделал пяток песен, я понял, что сочиняю извне себя. Я атаковал сам себя: мои сомнения насчёт веры, Бога или Его отсутствия в любой момент времени. Иногда я полон веры, но всегда есть вопросы. И я с трудом отказываюсь от попыток контролировать всё происходящее вокруг меня. Этот альбом стал настоящей терапией для меня. Никаких ограничений. Преодолевая болезнь, я понял, что просто *должен* вытащить всё это наружу. Эта музыка дала мне идеальную палитру, чтобы поиграть с *вечными* вопросами, которые мы все задаём, когда главным в нашей жизни становится не "что мы можем *получить*", а "что мы можем *сделать*". Мне очень повезло, я нахожусь в привилегированном положении, поэтому я хочу делать вещи, которые сейчас действительно важны для меня, а иначе нет смысла. И Рич, и я – мы оба преодолели какие-то трудности. И вот к чему мы пришли. Это был чудесный опыт».

«Сейчас из-за маленьких бюджетов никто не делает роскошно звучащие альбомы, – замечает Рич. – Мы тратили относительно копейки, но я не хотел экономить на всём подряд, так что пришлось "выпрашивать, воровать и брать взаймы". Мы записывали струнные на студии Sunset Sound, прямо там, где The Beach Boys записывали *Pet Sounds* и Led Zeppelin записали несколько самых известных своих вещей, и мне очень нравится думать о том, что на этом самом месте сидел Брайан Уилсон. Я до сих пор не могу толком понять, как я там оказался, но, как любитель истории музыки, я в восторге. Многие группы счастливы записать один и тот же альбом три раза, но Soulsavers должны меняться, чтобы мне было всё так же интересно». Гаан: «Soulsavers это Рич, и Марк [Ланеган] тоже был частью этого и ещё может быть частью этого в будущем, но сейчас дверь открыта. Думаю, это начало очень интересной дружбы! Depeche Mode скоро вернутся к работе, но я очень хотел бы сделать что-нибудь ещё с Ричем. Понимаете, я давно пою в успешной группе, и у людей есть свои представления о ней, им что-то нравится, а что-то не нравится, и это нормально, но я не хочу, чтобы этот альбом остался в тени. Это альбом Soulsavers, и мне повезло, что я его часть».

«Soulsavers живут волнами, синусоидой, переменами, – добавляет Мэкин. – Главное – свобода, но в альбоме, на мой взгляд, должно быть какое-то единство». Что касается других музыкантов, принявших участие в этом проекте, то в первую очередь это басист Мартин Ленобль (сооснователь группы Porno For Pyros, играл на альбоме *Broken* и на концертном диске Гаана

Live Monsters), барабанщик Кев Бейлс (Spiritualized), Эд Харкорт и органист/клавишник Шон Рид. Аранжировки для струнных написал много работавший в кино итальянский композитор Даниэле Луппи (*Broken*, Danger Mouse, Дэвид Линч), который разделял любовь Рича к таким титанам, как Эннио Морриконе и Бруно Николаи.

Название *The Light the Dead See* («Свет, который видят мертвецы») было позаимствовано из чрезвычайно сильного стихотворения культового американского поэта Фрэнка Стэнфорда (1948–1978). Гаан: «Ты можешь ходить по земле, закрыв глаза шорами, и иногда с тобой должно произойти что-то из ряда вон выходящее, чтобы у тебя поменялось сознание. Скажем так, мне представились возможности изменить ситуацию; я везунчик. Некоторое время я ходил по краю, и я видел возможности вещей, которые… например, наркозависимость – старая скучная история. Но если у тебя получается всё изменить – это своего рода искупление. Так что если спросить меня, о чём этот альбом, я скажу две вещи. Во-первых, действительно, о чём же он? И во-вторых – об искуплении».

Для продвижения альбома Soulsavers сыграли один концерт из семи песен в офисе лейбла Capitol Records в Лос-Анджелесе, для приглашённой аудитории. Этот получасовой сет с 21 июля 2012 года стал доступным для стриминга исключительно на сайте журнала *Rolling Stone*. Альбом получил хорошие отзывы, Дейв Симпсон из *The Guardian* назвал его «лучшей работой Гаана со времён *Violator*… великолепные песни о демонах и человеческих несовершенствах, о нравственности и смертности, о раскаянии, вере и преданности».

Пока Гаан изгонял из себя демонические импульсы и мыл свою палитру, Мартин Гор тоже делал новую музыку – но вместе со старым боевым товарищем. Когда Винс Кларк, участник оригинального состава Depeche Mode, ушедший из группы после альбома *Speak & Spell*, предложил Гору сделать совместный альбом инструментального техно, тот – через тридцать лет после того, как их пути разошлись – не мог отказаться. Они назвали проект VCMG и в марте 2012 года выпустили альбом *SSSS*. Как написал Дэвид Пешек на сайте *The Quietus*, «это странная, ностальгическая работа – от неё возникает чувство, что во многих отношениях круг замкнулся, что влияния, контекст, обстоятельства вернулись в свою исходную точку, и результат получился более чем убедительный». Он пишет далее: «Я, конечно, не единственный человек, у которого любовь к электронной музыке всех видов началась с юношеского увлечения Depeche Mode…» В заключение он назвал музыку проекта

«радостной и готической» и «просто шикарной музыкой для танцев».

«Техно уже давно у меня в крови, – сказал Гор в интервью Люку Тёрнеру. – Все эти годы мы с Винсом не общались, и меня удивило, что он увлёкся техно только пару лет назад». Кларк рассказал, что начал работать над альбомом один, «а потом решил, что хочу с кем-нибудь посотрудничать, и связался с Мартином. Кажется, между нами моментально восстановились старые отношения». Гор говорит, что после первого шока, когда Кларк связался с ним, «идея показалась мне очень хорошей». Они оба согласились, что у них очень разный композиторский стиль. Во время работы они не встречались лично, а обменивались файлами, но, как сказал Гор, «мне кажется, мы хотели поддерживать определённый уровень и произвести друг на друга впечатление». Когда Кларку сказали, что новый проект близок по духу альбому *Speak & Spell*, он задумчиво ответил: «Не знаю. Я не слушал его двадцать пять лет! Послушаю сегодня…»

Гаан и Гор были увлечены и горды своими проектами, но оба говорили, что вскоре Depeche Mode сочинят и запишут новый материал. В декабре 2012 года было объявлено о новом договоре с Columbia Records о глобальном сотрудничестве. В октябре музыканты, находясь в Париже, сообщили публике две новости: весной 2013 года начнётся тур (масштабный, как все уже привыкли) по Европе и Америке; группа выпустит новый альбом, спродюсированный Гором и – снова – Беном Хиллиером. Сведение было поручено Фладу – он впервые сотрудничал с Depeche Mode после вышедшего двадцатью годами ранее *Songs of Faith and Devotion*. Альбом записывался у Мартина Гора в Санта-Барбаре и в нью-йоркской студии Jungle City. В январе 2013 года стало известно, что тринадцатый студийный альбом Depeche Mode выйдет в марте под названием *Delta Machine*. В оформлении обложки обыгрывалось совпадение инициалов DM в названиях альбома и группы. 1 февраля в интернете было опубликовано видео к первому синглу, “Heaven”, а сам сингл (с ремиксами на эту песню) поступил в продажу неделю спустя. Названия тринадцати песен альбома обещали типичные для Depeche Mode темы: “My Little Universe” («Моя маленькая вселенная»), “The Child Inside” («Ребёнок внутри»), “Soft Touch/ Raw Nerve” («Мягкое прикосновение/Оголённый нерв»). Де-люксовое издание *Delta Machine* включало бонусный диск с четырьмя дополнительными треками и 28-страничным буклетом с фотографиями Антона Корбайна.

Мартин Гор: «Мне было немного страшно сочинять этот альбом: я хотел, чтобы эти песни звучали очень современно. Я

хочу, чтобы людям нравилось слушать [тот альбом], чтобы он вызывал чувство покоя. В нём есть какая-то магия. У этой музыки есть что-то общее с *Violator* и *Songs of Faith and Devotion*, и, по-моему, новые песни – в числе самых лучших у нас». Дейв Гаан: «Это не блюзовый альбом, но в нём есть что-то от соула. С этим диском мы совершенно изменили своё представление о том, как сделать альбом. Я очень жду, чтобы наши поклонники его услышали».

Последний трек на *Delta Machine* называется “Goodbye”, но Depeche Mode преодолели столько трудностей и испытаний, что это название совершенно не кажется пророческим. Став популярными и признанными на всей планете, они продолжают «подспудно развращать мир». Они живут и процветают, смело отвечают на *вопрос времени*, они всегда слишком страстно жаждут творчества, чтобы *наслаждаться тишиной*, они всегда ищут и находят тьму, *свет* и *новую жизнь*.

Дискография

СИНГЛЫ:

20/2/81 Dreaming Of Me/Ice Machine (57)
13/6/81 New Life/Shout (11)
7/9/81 Just Can't Get Enough/Any Second Now (8)
29/1/82 See You/Now, This Is Fun (6)
26/4/82 The Meaning Of Love/Oberkorn (It's A Small Town) (12)
16/8/82 Leave In Silence/Excerpt From: My Secret Garden (18)
31/1/83 Get The Balance Right!/The Great Outdoors/Tora! Tora! Tora! *Live* (13)
11/7/83 Everything Counts/Work Hard/New Life Live/Boys Say Go!
Live/Nothing To Fear *Live*/The Meaning Of Love *Live*
(6)19/9/83 Love, In Itself/Fools/Just Can't Get Enough *Live*/A Photograph Of You Live/Shout Live/Photographic *Live*
12/3/84 People Are People/In Your Memory (4)
20/8/84 Master And Servant/(Set Me Free) Remotivate Me (9)
29/10/84 Blasphemous Rumours/Somebody (16)
29/4/85 Shake The Disease/Flexible/Master And Servant *Live/* Something To Do (18)
16/9/85 It's Called A Heart/Fly On The Windscreen (18)
10/2/86 Stripped/But Not Tonight/Black Day/Breathing In-Fumes (15)
14/4/86 A Question Of Lust/Christmas Island/People Are People *Live/* It Doesn't Matter Two (instrumental)/Shame Live/ Blasphemous Rumours Live(28)
11/8/86 A Question Of Time/Black Celebration Live/Something To Do Live/Stripped Live/More Than A Party *Live* (17)
13/4/87 Strangelove/Pimpf/Agent Orange (16)
24/8/87 Never Let Me Down Again/Pleasure, Little Treasure/ To Have And To Hold (22)
24/8/87 Behind The Wheel/Route 66 (21)
13/2/89 Everything Counts Live/Nothing Live/Sacred *Live/A* Question Of Lust *Live(22)*
29/8/89 Personal Jesus/Dangerous (13)
5/2/90 Enjoy The Silence/Memphisto (6)
7/5/90 Policy Of Truth/Kaleid (16)
17/9/90 World In My Eyes/Happiest Girl (17)
15/2/90 I Feel You/One Caress (8)
26/4/93 Walking In My Shoes/My Joy (14)

13/9/93 Condemnation/Rush/Personal Jesus *Live*/Enjoy The Silence Live/Halo Live/Death's Door/Rush (9)

10/1/94 In Your Room/Higher Love/Policy Of Truth *Live*/ World In My Eyes *Live*/Fly On The Windscreen *Live*/ Never Let Me Down Again *Live*/Death's Door *Live* (8)

3/2/97 Barrel Of A Gun/Painkiller (4)

31/3/97 It's No Good/Slowblow (5)

16/6/97 Home/Remixes (23)

20/10/97 Useless/Remixes (28)

7/9/98 Only When I Lose Myself/Surrender/Headstar (17)

23/4/2001 Dream On/Remixes (6)

30/7/2001 I Feel Loved/Remixes (12)

5/11/2001 Freelove/Zenstation (19)

11/2/2002 Goodnight Lovers/When The Body Speaks (acoustic)/ The Dead Of Night (Electronycat Remix)

18/10/2004 Enjoy The Silence 04/Remixes (7)

3/10/2005 Precious/Free (4)

12/12/2005 A Pain That I'm Used To/Newborn (15)

27/3/2006 Suffer Well (12)

5/6/2006 John the Revelator/Lilian (18)

30/10/2006 Martyr (13) 6/4/2009 Wrong (24)

15/6/2009 Peace (57)

7/12/2009 Fragile Tension/ Hole to Feed Personal Jesus 2011Remix (119)

1/2/2013 Heaven

АЛЬБОМЫ:

5/10/81 Speak & Spell (10)

New Life/I Sometimes Wish I Was Dead/Puppets/Boys Say Go!/ No-disco/What's Your Name?/Photographic/Tora! Tora!Tora!/Big Muff/ Any Second Now / Voices/Just Can't Get Enough

27/9/82 A Broken Frame (8)

Leave In Silence/My Secret Garden/Monument/Nothing To Fear/ See You/ Satellite/The Meaning Of Love/A Photograph Of You/ Shouldn't Have Done That/The Sun & The Rainfall

22/8/83 Construction Time Again (6)

Love, In Itself/More Than A Party/Pipeline/Everything Counts/ Two Minute Warning/Shame/The Landscape Is Changing/ToldYou So/ And Then…/ Everything Counts Reprise

24/9/84 Some Great Reward (5)

Something To Do/Lie To Me/People Are People/It Doesn't Matter/ Stories Of Old/Somebody/Master And Servant/If YouWant/ Blasphemous Rumours

15/10/85 The Singles 81–85 (6)

Dreaming Of Me/New Life/Just Can't Get Enough/See You/ TheMeaning Of Love/Leave In Silence/Get The Balance Right!/ Everything Counts/Love, In Itself/ People Are People/Master And Servant/Blasphemous Rumours/Somebody/ Shake The Disease/It's Called A Heart

17/3/86 Black Celebration (3)

Black Celebration/Fly On The Windscreen – Final/A Question Of Lust/ Sometimes/It Doesn't Matter Two/A Question OfTime/ Stripped/Here Is The House/World Full Of Nothing/Dressed In Black/ New Dress

28/9/87 Music For The Masses (10)

Never Let Me Down Again/The Things You Said/Strangelove/ Sacred/Little 15/ Behind The Wheel/I Want You Now/To Have And To Hold/Nothing/Pimpf/ Mission Impossible

13/3/89 101 (7)

Pimpf/Behind The Wheel/Strangelove/Something To Do/ Blasphemous Rumours/ Stripped/Somebody/Things You Said/Black Celebration/Shake The Disease/ Pleasure Little Treasure/People Are People/A Question Of Time/Never Let Me Down Again/Master And Servant/Just Can't Get Enough/Everything Counts 19/3/90 *Violator* (2)

World In My Eyes/Sweetest Perfection/Personal Jesus/Halo/ Waiting For The Night/Enjoy The Silence/Crucifix/Policy Of Truth/ Blue Dress/Interlude No.3/ Clean

22/3/93 Songs Of Faith and Devotion (1)

I Feel You/Walking In My Shoes/Condemnation/Mercy In You/ Judas/In Your Room/Get Right With Me/Rush/One Caress/Higher Love

6/12/1993 Songs Of Faith and Devotion Live (46)

I Feel You/Walking In My Shoes/Condemnation/Mercy InYou/ Judas/In Your Room/Get Right With Me/One Caress/Higher-Love

14/4/97 Ultra(1)

Barrel Of A Gun/The Love Thieves/Home/It's No Good/Uselink/ Useless/Sister Of Night/Jazz Thieves/Freestate/The Bottom Line/ Insight

28/9/1998 The Singles 86–98 (5)

Stripped/A Question Of Lust/A Question Of Time/Strangelove/ Never Let Me Down Again/Behind The Wheel/Personal Jesus/Enjoy The Silence/Policy Of Truth/World In MyEyes/I Feel You/Walking In My Shoes/Condemnation/In Your Room/Barrel Of A Gun/It's No Good/Home/Useless/Only When I Lose Myself/Little 15/Everything Counts *(Live)*

14/5/2001 Exciter (9)

Dream On/Shine/The Sweetest Condition/When The Body Speaks/ The Dead Of Night/Lovetheme/Freelove/Comatose/I Feel Loved/ Breathe/Easy Tiger/ I Am You/Goodnight Lovers

25/10/2004 Remixes 81–04 (24)

Never Let Me Down Again (Split Mix)/ Policy Of Truth (Capitol Mix)/Shout (Rio Remix)/Home (Air 'Around The Golf' Remix)/ Strangelove (Blind Mix)/ Rush (Spiritual Guidance Mix)/I Feel You (Afghan Surgery Mix)/Barrel Of A Gun (Underworld Hard Mix)/ Route 66 (Beatmasters Mix)/Freelove (DJ Muggs)/I Feel Loved (Chamber's Remix)/Just Can't Get Enough (Schizo Mix)/ Personal Jesus (Pump Mix)/World In My Eyes (Mode To Joy)/Get The Balance Right! (Combination Mix)/Everything Counts (Absolut Mix)/ Breathing In Fumes/Painkiller (Kill The Pain – DJ Shadow Vs. Depeche Mode)/ Useless (The Kruder +Dorfmeister Session ™)/In Your Room (The Jeep Rock Mix)/Dream On – (Dave Clarke Acoustic Version)/It's No Good (Speedy J Mix)/Master And Servant (An ON-USound Science Fiction Dance Hall Classic)/Enjoy The Silence (Timo Maas Extended Remix)

17/10/2005 Playing The Angel (6)

A Pain That I'm Used To/John The Revelator/Suffer Well/The Sinner In Me/ Precious/Macro/I Want It All/Nothing's Impossible/ Introspectre/Damaged People/Lilian/The Darkest Star

13/11/2006 The Best Of – Volume 1 (18)

Personal Jesus/ Just Can't Get Enough/ Everything Counts/ Enjoy The Silence/ Shake The Disease/ See You/ It's No Good/ Strangelove/ Suffer Well/ Dream On/ People Are People/ Martyr/ Walking In My Shoes/ I Feel You/ Precious/ Master And Servant/ New Life/ Never Let Me Down Again

19/11/2006 The Complete Depeche Mode
(Includes the entire discography to this date).

20/4/2009 Sounds of the Universe (2)
In Chains/ Hole to Feed/ Wrong/ Fragile Tension/ Little Soul/ In Sympathy/ Peace/ Come Back/ Spacewalker/ Perfect/ Miles Away/ The Truth Is/ Jezebel/ Corrupt

3/6/2011 Remixes 2: 81–11 (24)
One disc version: Dream On (Bushwakka Tough Guy mix edit)/ Personal Jesus (Stargate mix)/ Suffer Well (M83 remix)/ John The Revelator (UNKLE reconstruction)/ In Chains (Tigerskin's No Sleep remix edit)/ Peace (Six Toes remix)/ Tora! Tora! Tora! (Miike Snow remix)/ Never Let Me Down Again (Eric Prydz remix)/ I Want It All (Roland M. Dill remix)/ Wrong (Trentemoller club remix)/ Puppets (Royksopp remix)/ Everything Counts (Oliver Huntemann & Stephan Bodzin dub)/ A Pain That I'm Used To (Jacques Lu Cont remix)
(A three disc 37-track version also released).

25/3/2013 Delta Machine
Welcome To My World/ Angel/ Heaven/ Secret To The End/ My Little Universe/ Slow/ Broken/ The Child Inside/ Soft Touch/Raw Nerve/ Should Be Higher/ Alone/ Soothe My Soul/ Goodbye/ (Bonus disc: Long Time Lie/ Happens All The Time/ Always/ All That's Mine)

Библиография

Take It Like A Man: The Autobiography Of Boy George by Boy George and Spencer Bright, Pan

Praying To The Aliens – An Autobiography by Gary Numan & Steve Malins, Andre Deutsch

Kraftwerk: Man Machine And Music by Pascal Bussy, Saf Publishing

Bowie: Loving The Alien by Christopher Sandford, Warner Books

Depeche Mode: Some Great Reward by Dave Thompson, Sidgwick & Jackson

Time Travel by Jon Savage, Chatto & Windus Interview for The Singles 86–98 Video

ВЕБ-САЙТЫ:

www.depechemode.com
www.depeche-mode.com
www.sitemaker.gr/mode101
www.depmode.com
www.davegahan.com
www.mute.com
www.toasthawaii.com

Материал был взят из статей автора в Q and *Vox*, и статей, написанных: Simon Williams, Phil Sutcliffe, Steve Sutherland, Jack Baron, Chris Heath, Carole Linfield, David Quantick, Peter Martin, Danny Kelly, Gavin Martin, Mark Jenkins, John Peel, Jenny Tucker, Carole Linfield, Spencer Bright, Craig Schmidt, Taylor Parkes, Johnny Cigarettes, Chris Roberts, Sean O'Hagan, Betty Page, Mark Cooper, Paul Moody, Clark Collis, Andrew Smith, Ian Fortnam, Helen Mead, Jeff Giles, Adrian Thrills, Paul Morley, Chris Bohn, Paul Du Noyer, Lynn Hanna, Brenda Kelly, Ray Rogers, Keith Cameron, Robert L. Doerschuk, Adam Sweeting, Steve Taylor, Mark Ellen, Eric Watson, Karen Swayne, Chris Burkham, Mat Snow, Bill Prince, Eleanor Levy, Jane Solanas, Damon Wise, Paul Mathur, Ian Cranna, Max Bell, Chris Jagger, Andy Darling, Nancy Culp, Sam King, David Sinclair, Bill Bruce, Melinda Gebbie, Andrew Vaughan, Francesco Adinolfi, Robert Sandall, Jan Gradvall, Andy Gill, Sam King, Alex Kadis, John McCready, Marisa Fox, Lee Davies, Jon Wilde, Andy Strickland, Stuart Maconie, James Brown, Bruce Dessau, Jasper Rees, Pete Clark, Paul Lester, William Shaw, Jennifer Nine, Katherine Yeske, Andrew Harrison, Ben Willmott, Andrew Mast, Edwin Pouncey, Dele Fadele,

James Oldham, Sara Scriber, Mike Gee, Rene Passet, Robin Bresnark, Robert Johnson, Tony Fletcher, Andrew Smith, Steven Daly, Jon Matsumoto, John Gill, Garry Bushell, Neil Tennant, Martin Townshend, Peter Martin, John Norris, Mark Scheerer, Stefan De Batselier, Victoria Harper, Glyn Brown, Caroline Sullivan, Olaf Tyaransen, Michaela Olexova, Gareth Grundy, Emma Morgan, Randee Dawn, Ray Rogers, Ross Jones, Dave Rimmer, Ian Masterson, Paul Colbert, X-Moore, Stephen Dalton, Gareth Grundy, Natalie Nicholls, Paul Elliot, Jonathan Miller, Terry Farley, Alexis Petridis, Andrew Panos, Michaela Olexova, Larry Flick, Ernesto Lechner, Barbara Mitchell, Gary Crossing, Tom Lenhem, Omer Ali, George A Paul, Robert L. Doerschuk, Dorian Lynskey, Peter Cashmore, Lisa Verrico, Ben Wener, Dave Simpson, Kitty Empire, Craig McLean, Chris Elwell-Sutton, Graeme Thomson, Jacqui Swift, Keith Caulfield, Chris Willman, Jeremy Allen, Andrew Williams, Dan Cairns, Garry Mulholland, Johnny Davis, Danny Eccleston, Gary ‘Seuss’ Susalis, David Buckley, Stefan Picker-Dressel, Nathin Rabin, Jurgen Dobelman, Thomas Venker, Doug Rule, Corey Levitan, Steve Hochman.

Фотографии

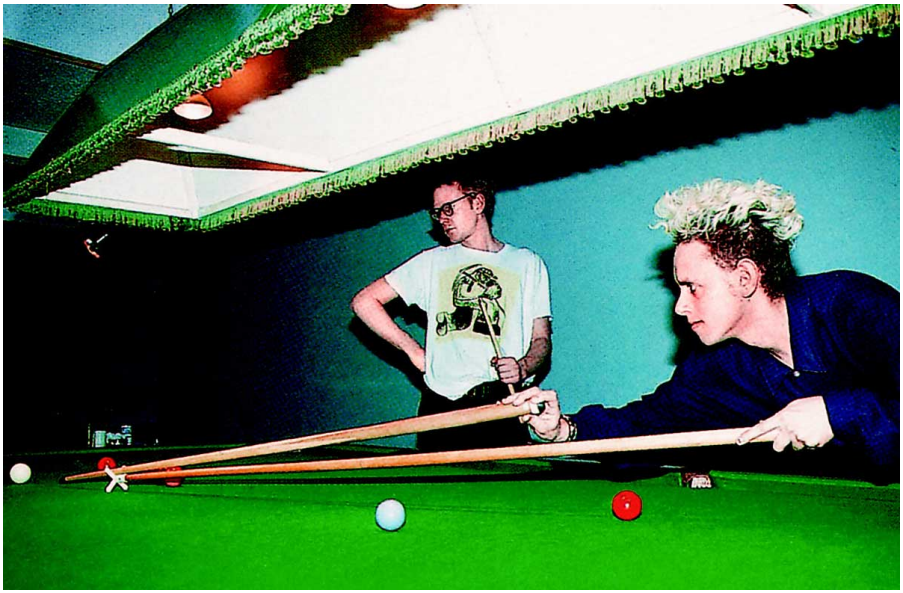
Первый состав Depeche Mode экспериментирует с галстуком, шляпой-трилби и скобками. Этот стиль у них не приживётся. Слева направо: Энди Флетчер, Дэйв Гаан, Мартин Гор, Винс Кларк. © HARRY GOODWIN/ALL ACTION

Depeche Mode на Top of the Pops, 1981 г. Первый кожаный

период. © LONDON FEATURES

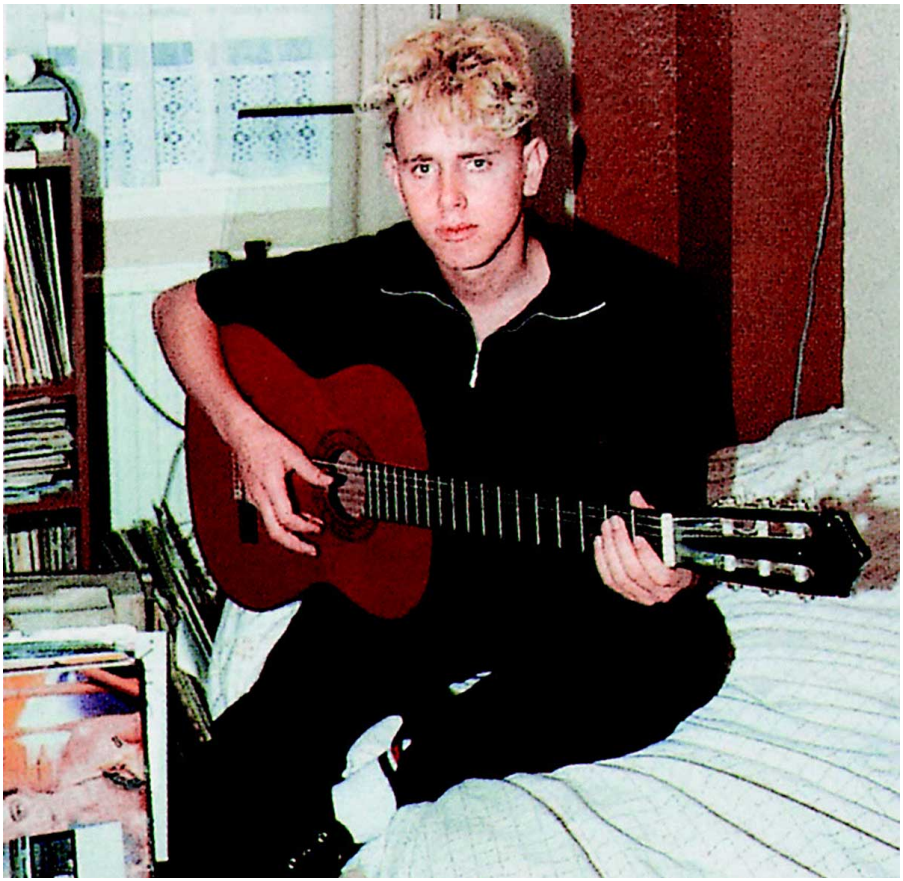
Кому нужен барабанщик, если есть магнитофон? Depeche Mode на Top of the Pops, 1981 г. © LONDON FEATURES

Мартин Гор в белом джемпере Marks & Spencer бросает вызов «новым романтикам», ок. 1981 г. Эти мальчики повлияли на техно, хаус и трип-хоп. © LONDON FEATURES

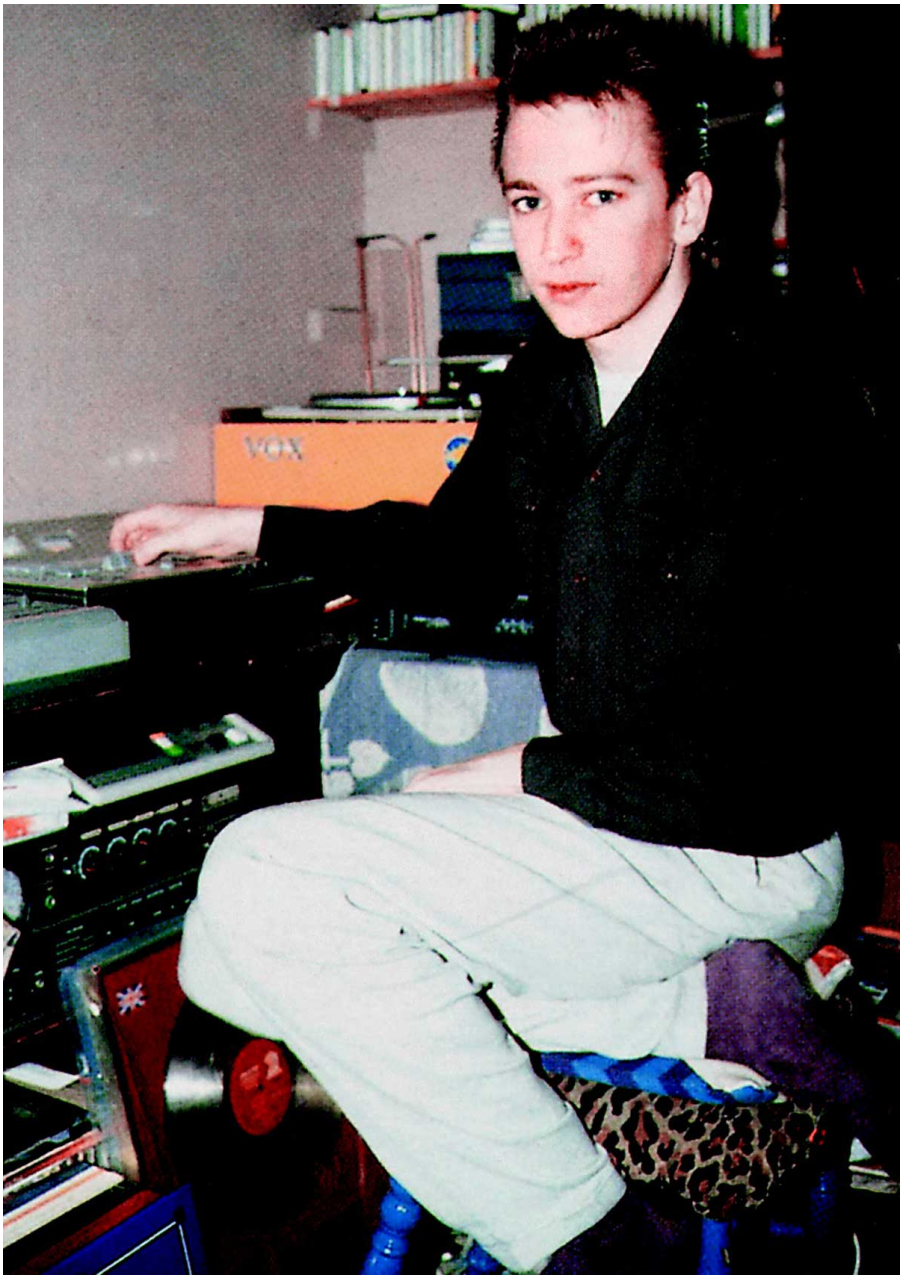


Мартин Гор и Энди Флетчер оттачивают технику игры в снукер, возможно, во время записи очередного альбома. © LONDON FEATURES

Алан Уайлдер присоединяется к группе в 1982 году, но его короткий коричневый пиджак и зелёные плиссированные брюки не решают проблему с имиджем. © LONDON FEATURES



Мартин Гор, пионер синтезаторной музыки, который никогда не расстаётся с гитарой. © LONDON FEATURES



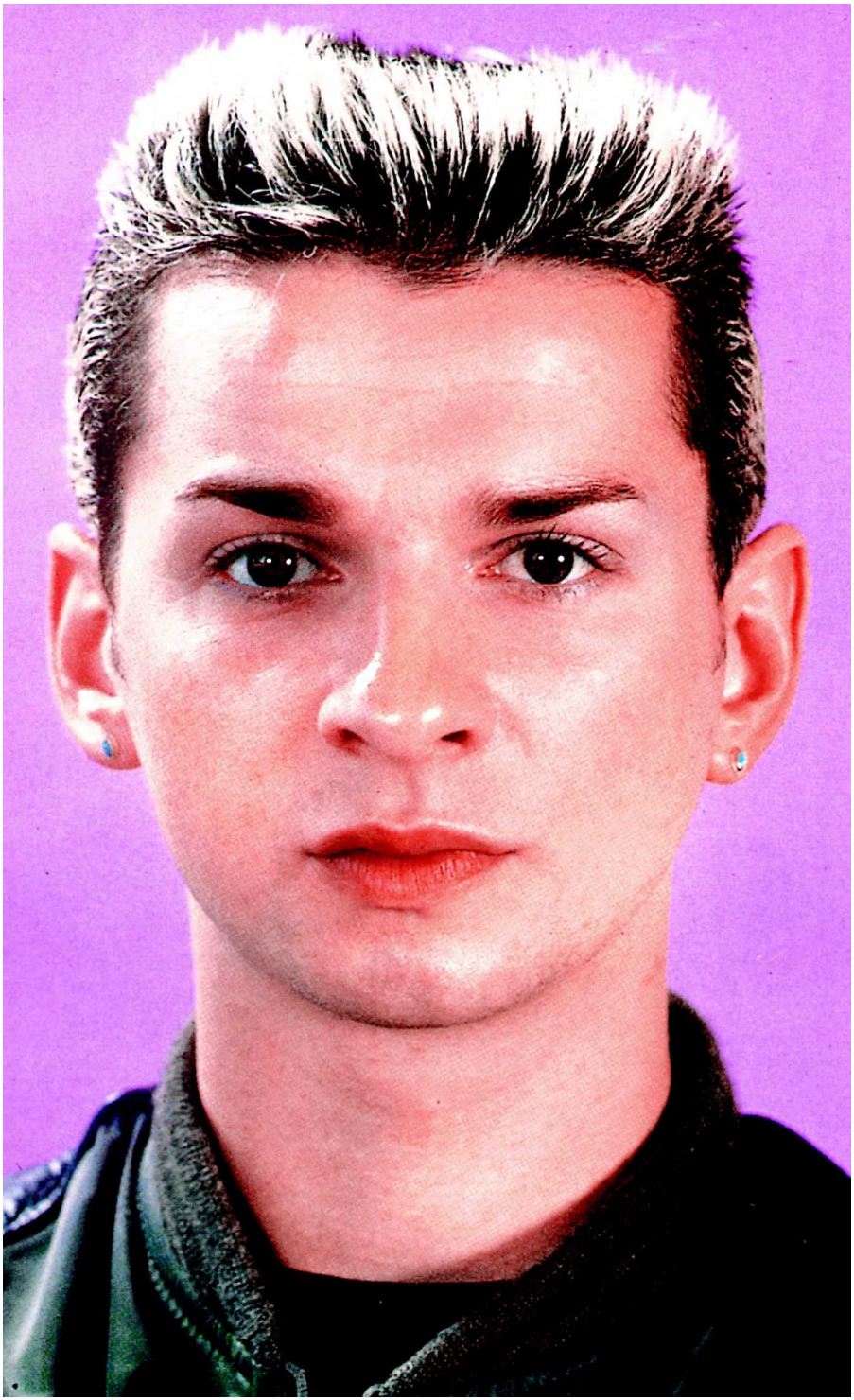
Алан Уайлдер, студийный спец, «недооценённый» участник Depeche Mode с 1982 по 1995 гг. © LONDON FEATURES

Чтобы не скучать на студии, музыканты любили спрятать куда-нибудь очки Энди Флетчера. © FAMOUS

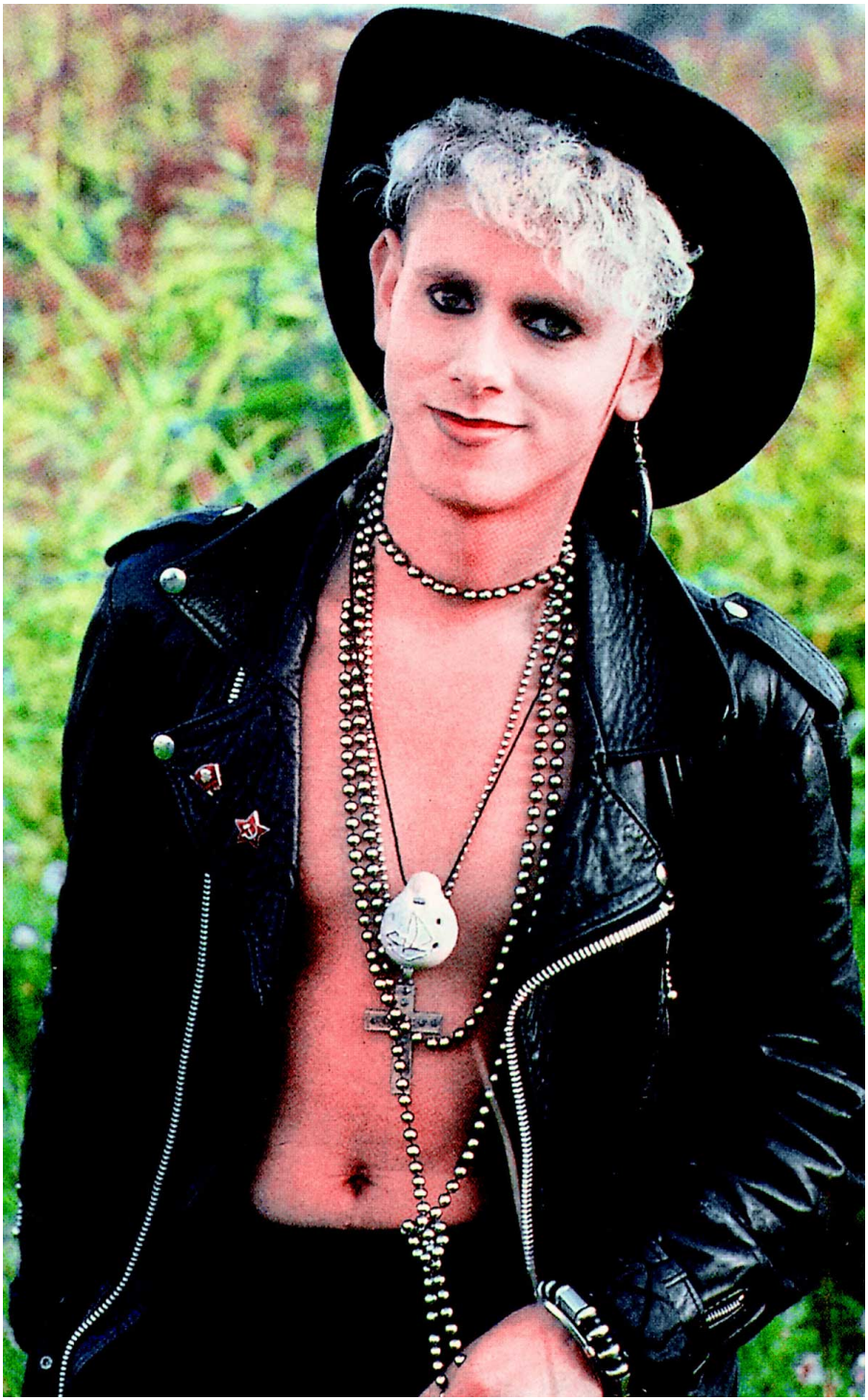
Дэйв Гаан в образе мелкого фарцовщика, 1982 г. Depeche Mode решили тогда, что костюмы помогут им справиться с полным кошмаром в одежде. © REDFERNS

«Человек в белом» сбросил кожаный пиджак и несёт музыку Depeche Mode в массы, 1987 г. © LONDON FEATURES

Стиль эпохи Black Celebration (1986 г.) – кожа. Depeche Mode будут придерживаться его, пока Гаан в начале 90-х не откроет для себя гранж. © REDFERNS



В середине 80-х Гаан экспериментировал с мелированием.
© LONDON FEATURES



Мартин Гор, открывший для себя Берлин, европейскую литературу и «культуру коровьей шкуры». © LONDON FEATURES

Гаан в роли рок-мессии живёт полной жизнью – тур 1993 г. © LONDON FEATURES

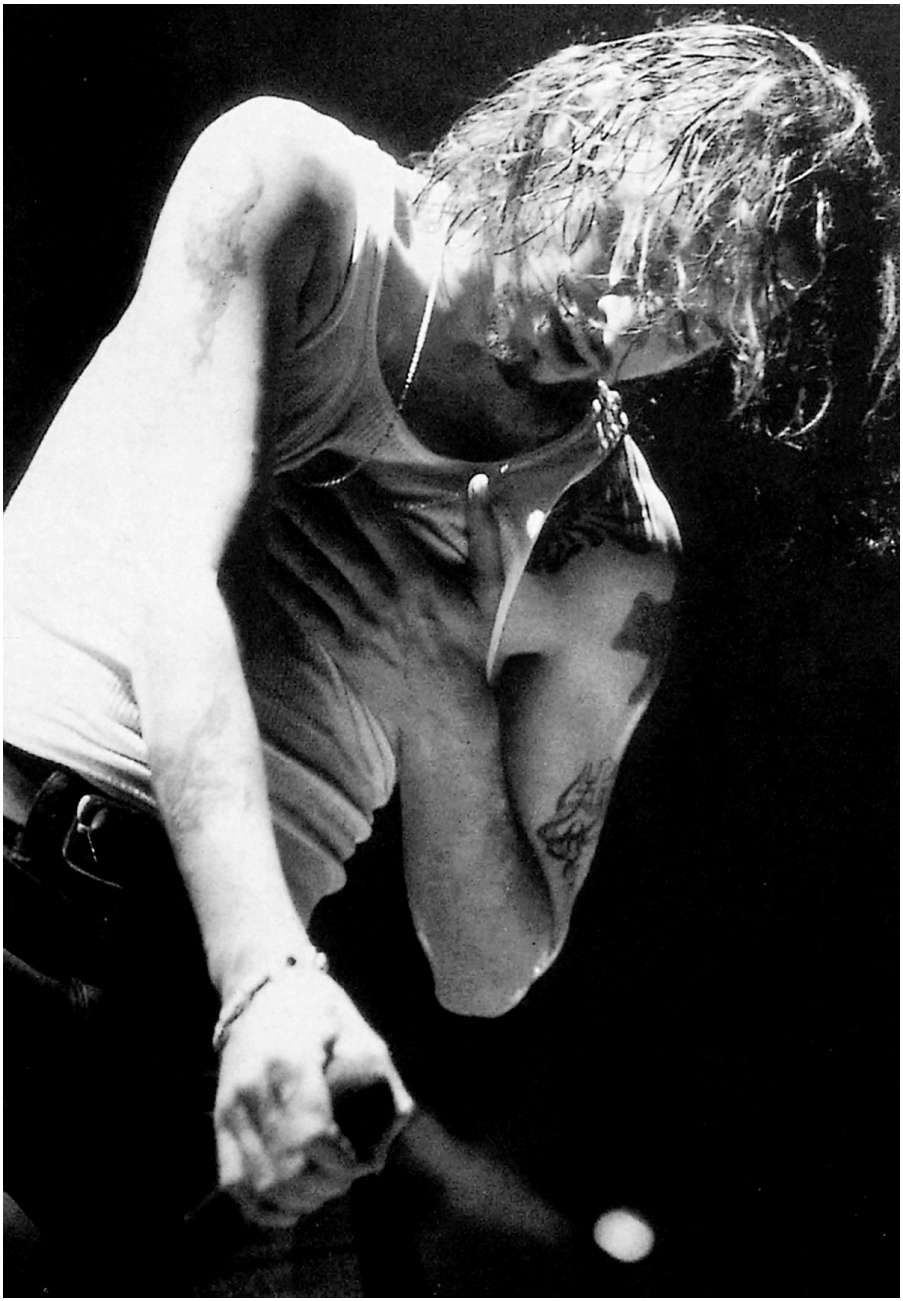
Мартин Гор на сцене в 1993 году, когда он открыто демонстрировал свои глэм-роковые корни и сменил клавишные на блюзовую гитару. © REDFERNS

Гаан в тени своей «тёмной стороны» во время тура Devotional, 1993 г. Это изображение создал Антон Корбайн, который снял клип на «In Your Room» (1994) как своеобразную ретроспективу Depeche Mode, потому что полагал, что для Гаана это видео

может стать последним в жизни. © REDFERNS

Гаана, выпущенного под залог в 10 000 долларов, увозит из участка его менеджер Джонатан Кесслер. © ALL ACTION

Дэйв Гаан периода Songs of Faith and Devotion – самопровозглашённый, покрытый татуировками «бог рока». © REDFERNS



Гаан на грани нервного срыва во время безумного тура Devotional, 1993 г. © LONDON FEATURES

Антон Корбайн создал для тура Singles Tour (1998) простые декорации в стиле peep show (секс-шоу). © REDFERNS

Во время тура Exciter (2001) Мартин Гор не просто стоял за клавишами, но принимал множество красивых поз с гитарой. © CORBIS/RUNE HELLESTAD

Дэйв Гаан даёт волю своим фантазиям об Игги Попе во время первого сольного тура, 2003 г. © RETNA/TIM AUGER

Гаан, Гор и «Флетч» на вечеринке в честь выпуска альбома Playing The Angel в Америке, осень 2005 г. © RETNA/RAHAV SEGER

Антон Корбайн называл декорации для тура Depeche Mode 2005–2006 гг. ретрофутуристическими, но в них явно виден «сайфай» и футуризм. © RETNA/PALMER

notes

1

Дуэт 1960-х гг., состоявший из американских музыкантов Пола Саймона и Артура Гарфанкела.

2

Одно из направлений панк-рока призванное вернуть его истинным, пролетарским корням.

З

Сценический псевдоним Фрэнка Тови, влиятельного британского исполнителя новой волны, считающегося одной из «наиболее значительных культовых фигур раннего пост-панка».